

TAMPEREEN YLIOPISTO

Anniina Käiväräinen

UUDEN LILITHIN KAPINA

Marie Corellin *The Soul of Lilith*
ja naiskuvauksen ambivalentti jäljittely

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2013

Tampereen yliopisto
Yleinen kirjallisuustiede
Kieli-, käännös-, ja kirjallisuustieteiden yksikkö

KÄIVÄRÄINEN, ANNIINA: UUDEN LILITHIN KAPINA. Marie Corellin *The Soul of Lilith*
ja naiskuvauksen ambivalentti jäljittely

Pro gradu -tutkielma, 115 s.

Helmikuu 2013

Pro gradu -tutkielmani käsittelee Marie Corellin *The Soul of Lilith* -romaanin (1892) naiskuvauksen ambivalenssia ja suhdetta edeltävään kirjallisuuteen. Tutkin romaanin intertekstuaalisuutta ja sukupuolten kuvaamisen konventioita feministisestä näkökulmasta. Olennainen osa tekstianalyysyä on kohdeteoksen kattava ymmärtäminen, ja siksi taustoitin niin Corellia kuin hänen romaaniaan fin de siècle -kauteen ja uuden naisen liikkeeseen. Romaanin sukupuoliproblematiikka tuntuukin kumpuavan tuon ajan sukupuoliroolien murroksesta.

Varsinainen feministinen analyysi saa kuitenkin lähtökohtansa romaanissa esiintyvistä ”kodin enkelin” ja ”femme fatalen” hahmotyypeistä. Tutkin tasapuolisuuden nimissä myös miehuuden representaatioita romaanissa, sillä myös mieskuvaus voidaan nähdä kahleissa. Tulkitsen, kuinka Corellin sentimentaalisessa melodraamassa annetaan uudenlainen ääni naiskuville, jotka feministit ovat kokeneet naisen ilmaisua rajoittavina. Samalla voi paljastua nämä naiskuvat luonut länsimainen maskuliiniseksi ymmärretty episteeminen näkökulma. Henkilöhahmojen kerronnalliset kahleet muotoutuvat intertekstuaalisissa suhteissa esikuviin. Tarkastelen tätä taistelua merkityksistä diakronisena ja synkronisena intertekstuaalisuutena. Pyrin paikantamaan tekstin sisäistä ristiriitaisuutta kahden tason merkityksiksi ja kiinnitän huomion siihen, kuinka teksti murtaa omaa ideologiaansa.

Konventioiden toistaminen voi paljastaa, että nainen tiedon kohteena on jo valmiiksi koodattu maskuliiniseen episteemiseen näkökulmaan, jolloin naiseuden representaatiot taiteessa ja kirjallisuudessa kuvaavat ennemmin tätä tietämistä ja toistoa itsessään, kuin mitään todellista naiseutta. Analysoin maskuliinista katsetta ja halua, joiden kautta uskon paljastuvan, että naiseus ja totuus ovat samankaltaisia konstruktioita. Sovellan Luce Irigarayn ajatusta naiseuden jäljittelystä emansipatorisena keinona tulkitakseni henkilöhahmojen mahdollista kumouksellisuutta. Tutkielmani tulos on, että kohdeteokseni sukupuoli-ideologia ja henkilöhahmokuvaus voidaan feministisestä jälkistrukturalistisesta näkökulmasta ymmärtää taiteen ja kirjallisuuden naiskuvien (ja osin mieskuvien) jäljittelynä. Tämä voidaan tulkita naiseuden representaatioiden kannalta vapauttavana, sillä romaanissa ei toisteta konventioita sokeasti, vaan edeltävän kirjallisuuden naiskuvien avulla rakennetaan vaihtoehtoinen tarina viktoriaanisen ajan sukupuolista.

Asiasanat: Marie Corelli, Dante Gabriel Rossetti, feminismi, intertekstuaalisuus, naiseuden representaatiot, binaarinen oppositio, toiseus, katse, halu, jäljittely, saman logiikka.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen aukkopaikka – ”hyljeksitty naispuolinen Shakespeare”	3
1.2 Tutkimuksen metodit	7
2. TAANTUMUKSELLINEN CORELLI, FEMINISMI JA FIN DE SIÈCLE	20
2.1 Kodin enkeli ja femme fatale naiseuden malleina	20
2.2 Lilith, naisemansipaation demoni	33
3. HENKILÖHAHMOJEN KIERRÄTETYT PIIRTEET	38
3.1 Isällistä auktoriteettia ja vakiintuneita merkityksiä haastamassa.....	38
3.2 Rossettin Lilith esikuvana ja perivihollisena	49
3.3 Taistelu Lilithistä: “One strangling golden hair”	56
3.4 Miehuuden kerronnalliset kahleet	62
4. ”TOTUUS ON NAINEN”	70
4.1 Juonen sukupuolidikotomia halun dynamiikassa.....	70
4.2 Katse valtasuhteita ja ”totuutta” luomassa.....	76
4.3 Sukupuolten jäljittely ja hierarkian murtaminen.....	89
5. LOPUKSI.....	105
LÄHTEET	109

1. JOHDANTO

It was Lilith the wife of Adam :
(*Eden bower's in flower.*)
Not a drop of her blood was human,
But she was made like a soft sweet woman.

Lilith stood on the skirts of Eden :
(*And O the bower and the hour!*)
She was the first that thence was driven :
With her was hell and with Eve was heaven.

(Rossetti 1869, 18.)

”With Eve was hell, and with Lilith heaven.”

(Corelli 1892, 338.)

Brittiläisen kirjailijattaren Marie Corellin (Mary Mackay 1855–1924) romaanissa *The Soul of Lilith* (1892/1897) siteerataan Dante Gabriel Rossettin balladista ”Eden Bower” (1869/1913) yllä mainitut säkeet¹. Sekä Rossettin että Corellin esikuvana on vanha legenda. Kerrotaan, että Lilith oli Aadamin ensimmäinen vaimo, mutta hän ei suostunut alistumaan miehelleen. Seurauksena niskuroinnista Jumalaa ja Aadamia vastaan Lilith karkotettiin Paratiisista, ja Jumala loi Aadamille tottelevaisemman vaimon, Eevan. Lilithin myytti² kertoo naisen kapinasta ja sen tuhoisista seurauksista: jumalallinen järjestys vaatii miehen ja naisen välille hierarkkisen suhteen.

Siinä missä Rossettin Lilith on melko uskollinen myyttiselle alkuperälleen, kieltää Corellin Lilith esiäitinsä: Lilith ja Eeva vaihtavat kohtaloitaan. Peripahan Lilithin sijaan Corelli on kuvannut viat-

¹ Corelli siteeraa Rossettia väärin: säkeen ”(Eden bower's in flower)” tilalla romaanissa on ”(Sing Eden Bower!)” ja ”(And O the bower and the hour)” tilalle on vaihtunut ”(Alas, the hour!)”. Vaikka tämä ei luultavimmin olekaan ”tietoista” edeltäjän väärinsiteeraamista, kuten väännöksessä ”With Eve was hell, and with Lilith heaven”, osoittaa se kuitenkin Corellin tuotannossa ilmenevää tiettyä huoletonta (ja siten kenties ei niin kunnioittavaa?) suhdetta edeltävien runoilijoiden tuotoksia kohtaan.

² Laurence Coupe selvittää, että myytin käsitteen tarkkarajainen määrittely on mahdotonta. Vaikka myyteillä on yhteisiä piirteitä, ei niille ole olemassa mitään puhdasta paradigmaa. Myytit voidaan tulkita esimerkiksi haluna nähdä täyttymystä ja yhtenäisyyttä maailmassa. Myytit voivat myös olla avuksi hahmotettaessa olemassaoloa uudella tavalla. (Coupe 1997, 6–11.)

toman enkelisielun kilvoittelua irti maallisen kahleista, kohti ikuista kirkkautta. Lilith on tiedemies El-Râmi-Zarânozin okkultistinen kokeilu, keinotekoisesti elossa pidettyyn ruumiiseen vangittu suuri sielu, jonka välityksellä El-Râmi pyrkii tunkeutumaan maailmankaikkeuden mysteereihin. Jotain yhteistä alkuperäisen legendan kanssa sentään on: myös Corellin Lilith on kapinallinen nainen, sillä hän ei alistu tiedemiehen vaateisiin, vaan karkaa maallisesta vankilastaan.

Erilaiset tulkinnat Lilithin legendasta kertovat naisesta, joka ei ole suostunut asettumaan hänelle tarjottuun naiskuvaan tai rooliin. Tämän roolin hänelle on asettanut Jumala, Aadam, tai Corellin romaanissa tiedemies El-Râmi. Pro gradu -tutkielmassani avaan ja tulkitSEN kuinka Corellin romaani suhteutuu edeltäjien muovaamiin nais- ja osin mieskuviin. Tutkin tätä kahdella tapaa: sukupuoliin liitettyjen merkitysten ambivalenssina, ja romaanin suhteenä edeltävään kirjallisuuteen ja taiteeseen. Tutkielmani osoittaa, että kohdeteokseni sukupuoli-ideologia ja henkilöahmokuvaus voidaan ymmärtää sellaisena taiteen ja kirjallisuuden naiskuvien (ja osin mieskuvien) jäljittelynä, joka mahdollistaa kriittisen näkökulman edeltävään naiskuvastoon. Vaikka romaanissa tukeudutaan feministisestä näkökulmasta misogynistiseksi tai naista rajoittaviksi luonnehdittaviin naiskuvauksen konventioihin, paljastetaan siinä samalla nämä kahlitsevat naiskuvat luonut järki, länsimainen subjekti tai maskuliininen katse. Romaanissa annetaan uusi ääni kuville, joiden taakka on kulttuurisesti ja metaforisesti painanut naiseuden ymmärtämistä. Tämä voi kertoa vaihtoehtoista tarinaa viktoriaanisen ajan sukupuolista, jos lukija sen niin haluaa ymmärtää.

Lilithin tarina on metafora järjestystä rikkoville voimille. Jumalallisen järjestyksen takana vaanii aina Saatana, kaaos, kaiken ymmärrettävän rikkova voima. Vastakkain ovat monoliittisten merkitysten hierarkkinen maailma ja tämän alla luikerteleva arvaamaton vuoksi, joka vie mennessään pohjan järjestykseltä. Tarkastelen kuinka *The Soul of Lilith* -romaanin rakentuu vakailta tuntuvien merkitysten ja niitä rikkovien vastavoimien varassa tulkintoja vastustavaksi monimerkitykselliseksi tekstikudelmaksi. Lilith, kapinallinen ja kaaos, on romaanin ytimessä. Ei vain sen aihepiirissä, vaan myös rakenteessa.

1.1 Tutkimuksen aukkopaikka – hyljeksitty ”naispuolinen Shakespeare”

Jos Lilith on kapinoivan naisen myyttinen ilmentymä, käy hän vertauskuvaksi myös Corellin omalle elämälle. Avioitumaton neiti Marie Corelli ei kuitenkaan uhmannut patriarkaalista avioliittoinstituutiota, vaan sohaisi jotain vielä herkkänahkaisempaa. Hän astui miehisen kirjallisuusinstituution varpaille, rikkoi kirjallisuuseliitin määrittelemiä ”hyvän maun” rajoja. Jotta kohdeteoksestani välittyvä sukupuoliproblematiikka tulisi paremmin ymmärretyksi, on katsahdettava myös Corellin naiskirjailijana kohtaamiin vaikeuksiin ja fin de siècle -aikakaudella kuohauttaneeseen sukupuoliroolien murrokseen.

Marie Corelli on vähän tutkittu kirjailija. Silti hänen runsas romaanituotantonsa oli niin luettua ja pidettyä, että se nosti hänet 1800-luvun lopulla myyntilukujen kuningattareksi.³ Corellia voidaankin pitää ensimmäisenä varsinaisena bestsellerkirjailijana (Federico 2000, 7). Mutta mikä salainen kaava veti lukijalaumat näiden sentimentaalisiksi, moralisoiviksi ja didaktisiksi luonnehdittujen (Felski 1995, 121) teosten äärelle? Syynä voidaan pitää mainonnan, kustantamoiden kilpailun ja massamarkkinoiden kehitystä, joita Corelli taitavana liikenaishenä osasi manipuloida (Federico 2000, 14–16). Corellin hieman salamyhkäinen julkisuuskuvat ei kuitenkaan riitä yksin selittämään suosiota, vaan myös kerronnassa on täytynyt aikalaisten mielestä olla jotain hyvin vetovoimaista.

Corellin kerronnalle on leimallista melodramaattisen ja uskonnollisen diskurssin kanssa ristiriitainen tendenssi: kerronta ei suinkaan keskity romaaneissa korkealle arvotettuun hyveelliseen elämään vaan suorastaan hekumoi kaikenlaisten paheiden kuvauksella. Tämän vuoksi hänen romaaninsa aiheuttivat myös moraalista hysteriaa niiden uskonnollissävyytteisestä intomielisyydestä huolimatta, ja niitä jopa laitettiin kirjastoissa kiellettyjen kirjojen listoille (emt. 58).⁴ Corelli vetosi laajaan yleisöön myös kirjoittamalla sellaisista aiheista, jotka askarruttivat uuden vuosisadan kynnyksellä. Kysymykset ihmiskunnan tulevaisuudesta, tieteen nousun apokalyptisista mahdollisuuksista, muutoksista uskonnollisella kentällä ja naisen muuttuvasta roolista loivat uhkakuvia ja toivoa uuden vuosisadan vaihtuessa (Marshall 2007, 1–2).

Kriitikot eivät kuitenkaan Corellin melodramaattista ja sensaationhakuista proosaa voineet sulattaa, vaan heidän pilkkakirveensä veisteli Corellin kustannuksella ivallisia tai halveeraavia arvosteluja. Vulgaariksi, sensaationhakuiseksi ja sivistymättömiin massoihin vetoavaksi haukutulla Corellilla

³ Corellin tuotanto sisältää myös novelleja, pamfletteja ja esseitä. Corelli kirjoitti aktiivisesti vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, mutta hänen suosionsa hiipui vähitellen.

⁴ Esimerkiksi J.M. Stuart-Young määrittelee ”Corellia vastustavassa kampanjassaan” (1906) kirjailijaa seuraavasti: ”an erotic degenerate of the subtlest type” ja ehdottaa, että Corellin rikollisia ja hulttioita kasvattavat romaanit tulisi kokonaan kieltää. Corelli merkitsi hänen mukaansa vaaraa kansakunnalle. (Davison & Hartnell 2006, 182.)

oli kuitenkin lukijakunnassaan valtakunnan silmäätekeviä henkilöitä ja arvostettuja kirjailijoitakin (Federico 2000, 9).⁵ Yhtä kaikki, aikalaiskritikoilta periytynyt arvottava tuomio, joka painottaa Corellin roolin todellista mitättömyyttä kirjallisella kentällä, on varmasti ollut suuri tekijä siinä, että Corelli on pyyhkiytynyt miltei unohduksiin kirjallisuushistoriasta. Riittää kun tarttuu sattumalta käsiin osuneeseen A.C. Wardin teokseen *A Longman Companion to Twentieth Century Literature* (1970). Corellin osallisuutta kirjallisuushistoriaan kuvataan näinkin herkullisesti:

In the perfervid prose of her novels she conducted a crusade against the sins of Society, concerning which she was totally uninformed; yet her undisciplined imagination, moral hysteria, and lack of self-criticism or any sense of absurdity enabled her to produce during more than a quarter of a century an outpouring of fiction in which romance, sentimentality, religiosity, and a genuine craving to be 'in tune with the infinite' combined to impress and delight millions. (Ward 1970, 145.)

Marie Corelli ei siis saanut halajamaansa ”naispuolisen Shakespearen” kunnioitettavaa leimaa kirjallisuuden kaanonissa⁶, vaan vaipui kritiikin tuomioiden myötä lähes unohduksiin.

Corellin status kirjallisuuden kentällä heijastelee suurempaa kysymystä korkean ja matalan, avantgarden ja populaarin välillä. Corellin massoihin vetoava bestseller-kirjallisuus oli suoranainen antiteesi avantgarden esteetikkojen ja dekadenttien taiteelle ja Corelli itsekin julisti olevansa ”kansan kirjailija” (Federico 2000, 58). Vastakkainasettelu ei kuitenkaan koskaan ole näin suoraviivainen, ja on muistettava, että myös korkealle arvetun kirjallisuuden muodostama kaanon on enemmän tai vähemmän arbitraarinen. Myöhemmin kanonisoitu 1800-luvun lopun kirjallisuus on vain rajattu katsaus fin de siècle -kauden kirjalliseen kenttään. Kirsten MacLeod muistuttaakin, että taiteen avantgardea ei yksinomaan ihailtu. Tuon ajan vallitseva asenne heijasteli degeneraation teoriaa, joka linkitti muun muassa taiteellisen ja kulttuurisen rappion toisiinsa. Ranskasta tuleviin avantgardistisiin taidesuuntauksiin suhtauduttiin kauhistellen ja ”dekadentti ranskalainen kulttuuri” koettiin uhkana Britannialle. Myös Corelli edusti tätä vasta-dekadenssin diskurssia. Esimerkiksi Corellin romaani *Wormwood. A Drama of Paris* (1895) on näiden populaarien kuvitelmien heijastus. (MacLeod 2000, 66–68.) Voisikin sanoa, että aikakauden keskiössä ollut on kadonnut marginaaliin ja marginaalinen on nostettu keskiöön. Fin de siècle taiteen ja kirjallisuuden kenttä onkin yleistä käsitystä monimutkaisempi ja monitulkintaisempi. Valitettavasti kattava fin de siècle -kauteen kohdis-

⁵ Muun muassa Annette Federico on löytänyt viitteitä, että monet modernistit lukivat Corellin tuotantoa. Federico arvelee, että esimerkiksi James Joyce olisi lukeutunut tähän Corellin ”arvostetumpaan lukijakuntaan”. (Federico 2000, 9.)

⁶ Corellista tuli kyllä Shakespearen synnyinpaikan kiivas puolustaja (Federico 2000, 7).

tuva analyysi ei mahdu tutkielmani puitteisiin, vaikkakin aikakauden konteksti elävöittää tulkintojani Corellin romaanista.

Marie Corellin nimi edustaa ulossuljettua, populaaria ja ”kevyttä” kirjallisuutta. Hänen liki unohduneina pölyttyneet teoksensa antavat kuitenkin äänen tuon ajan kirjallisen kentän marginalisoidulle laidalliselle. Corellin tuotantoa ei ole arvotettu unohduksiin vain ”huonona kirjallisuutena”, vaan myös naisen kirjoittamana kirjallisuutena. Esimerkiksi Lyn Pykettin mukaan 1890-luvulta jälkipolville säilyneestä kirjallisuuden kaanonista on naisten kirjoittama kirjallisuus suljettu liki kokonaan ulkopuolelle (Pykett 1992, 3). Taustalla voisi nähdä fin de siècle -aikakaudella tiivistyneen sukupuoliroolien murtumisen ja erityisesti naisten voimistuneen emansipaation. Elaine Showalter ehdottaa, että tämä naiskirjailijoiden vaikutusvaltaisuuden katoaminen vuosisadan vaihteessa voisi olla seurausta yhteiskunnallisten murtumakohtien heijastumisesta kirjallisuuteen, sillä viktoriaanisen ajan kirjallisuus perustui voimakkaasti sukupuolten väliselle dikotomialle. Kaanonin muodostuminen tuona aikana olisi siis ymmärrettävissä haluna säilyttää patriarkaalinen ja hierarkkinen järjestys. (Showalter 1992, 17.)

Voisi luulla, että Corellin tuotanto olisi myös feministisestä näkökulmasta kiinnostavaa. Suurimmassa osassa teoksia käsitellään naisen taiteellista ja älyllistä potentiaa sekä naisen mahdollisuuksia ammatilliseen riippumattomuuteen. Kuitenkaan Corellia ei ole juuri huomioitu feministisessä parakaanonissa.⁷ Syynä feministisen tai gender-tutkimuksen vähäisyyteen saattaa olla Corellin omalaatuinen ”feminismi”, joka perustuu oletukseen sukupuolten olemuksellisesta erilaisuudesta ja siten selkeästi naisille ja miehille erillisistä yhteiskunnallisista sfääreistä. Corelli luotti tradition muovaamiin stereotyyppisiin naiskuviin, vaikka samaan aikaan *uutta naista* edustaneet kirjailijat hakivat modernin naisen mallia ja kirjallista autonomiaa muotokokeiluillaan. Corelli etsi kiintopisteensä Shakespearen ja romantiikan suurten runoilijoiden luomista ihanteista ja kirjoitti traagisia rooleja romantiikan konventioiden mukaisille sankarittarilleen. Vaikka naiskysymys on Corellin romaaneissa ja muissa teksteissä pinnalla, ovat ne paradoksaalisesti myös taantumuksellisia ja didaktisia naiskysymyksen suhteen. Tätä tukee myös se, että Corelli oli suffragettiliikkeen avoin vastustaja. Pamfletissaan ”Woman, or – Suffragette?” (1906) Corelli ilmaisee naisten todellisen vaikutusvallan piilevän naisellisissa avuissa ennemmin kuin julkisessa politiikassa. Corellin romaaneistakin välittyvä essentialistiseen naiseuteen perustuva ”feminismi” saa pamfletissa melkoisen makaa-berin tulkinnan:

⁷ Voisi olettaa, että Corelli esimerkkitaipauksena sopisi mitä mainioimmin Gilbertin ja Gubarin feministisen gynokriitiikin klassikkoon *The Madwoman in the Attic* (1979/2000). Corellia ei kuitenkaan Gilbertin ja Gubarin esityksessä mainita. Elaine Showalter – jonka tutkimukset ovat olleet työssäni suuresti avuksi – ottaa kyllä Corellin huomioon samansuuntaisessa, enemmän tai vähemmän unohdettuja naiskirjailijoita esittelevässä teoksessaan *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977/1982).

The clever woman sits at home, and like a meadow spider spreads a pretty web of rose and gold, spangled with diamond dew. Flies – or men – fumble in by scores, – and she holds them all prisoners at her pleasure with a silken strand fine as hair. (Showalter 1977/1982, 226.)

Feministisen tai sukupuolentutkimuksen kohde valikoituu poliittisesti. Ehkä Corellia ei ole kelpuutettu tarkasteltavaksi juuri sen vuoksi, että hänen proosansa ei ole sopinut feministien käsityksiin kumouksellisesta tai emansipatorisesta proosasta. Sukupuolentutkimuksen näkökulmasta Corellin tuotanto on kuitenkin penkomaton aarrearkku.

Corellin teoksia koskevan tutkimuksen motivaatio voisi kummuta tekstin eksplisiittistä sukupuoli-ideologiaa rikkovista piirteistä, jotka vaikeuttavat koherentin tulkinnan muodostamista: didaktismi on vain yksi taso, sillä muutoin tekstiä voisi luonnehtia dialogiseksi tai polyfoniseksi. Corellin romaanit ovat paradoksaalisia, sillä niiden kerronnalliset piirteet sotivat eksplisiittistä moraalista sanomaa vastaan. Annette Federico painottaakin, että avoimesta didaktismista huolimatta lukijalle luodut odotukset eivät toteudu, vaan lopussa moraalinen konflikti jää tavalla tai toisella avoimeksi. Romaanit antavat näin äänen erilaisille näkemyksille. (Federico 1999, 242.) Corellin romaanit ovat muutoinkin vaikeita määritellä, sillä ne eivät oikein sulaudu perinteisiin käsityksiin fiktion muodosta. Ne ovat myös geneerisiä hybridejä. Ne saattavat kuvata ironisoiden seurapiirielämää ja lainata samalla tietisromaanin aineksia. Ne sekoittavat gotiikkaa, romanssia, mystiikkaa ja sensationismia ja leikittelevät dekadenssin tyylipiirteillä. Tarkemmalla katsannolla nämä näennäisen köykäiset populaariromaanit eivät olekaan kovin helposti määriteltävissä. (Davison & Hartnell 2006, 183; Federico 1999, 240.)

Marie Corellia koskenut tutkimus on tähän asti ollut historioitsevaa ja monesti enemmän hänen erikoiseen luonteeseensa tai kirjailijastatukseen keskittyvää. Tämän vuoksi Corellin proosa huutaa kirjallisuustieteellistä tekstianalyysyä, joka punoisi tekstin näennäisen helppouden alta luikertelevan monisyisyyden fin de siècle -kontekstiin ja naiskysymykseen. Tämä on pro gradu -tutkielmani haastava päämäärä. Kohteeksi valitsemani *The Soul of Lilith* -romaanin ymmärtävä tulkitseminen vaatii työkaluikseen paitsi kirjallisuuden historian ja naiskuvauksen konventioiden kattavaa tuntemusta, myös sellaisia ”modernimpia” työkaluja, joilla voisi kuvata tarkemmin tekstin ambivalenttia leikkiä.

1.2 Tutkimuksen metodit

Lilithin myytti viitoittaa myös tutkielmani tekstianalyttisen etenemisen. Lilith on jumalallisen järjestyksen rikkova voima, joka ei tunnusta hierarkioita tai dikotomioihin perustuvaa ajattelua. Lilith osoittaa varmaksi luullussa suunnitelmassa piilevän sokean pisteen, sen murtumiskohdan. Lilith on joko Jumalan epäonnistuminen tai sitten merkki siitä, että Jumala ei alun perin ollutkaan yksi. Lilith on legendoissa luettu Saatanan puolisoiksi ja siten tämän ensimmäisen naisen voisi nähdä kyseenalaistavan Jumalan hyvyden. Metaforisessa mielessä myytti kuvaa kohderomaanini sisäistä taistelua, jossa vastakkain asettuvat monoliittiset merkitykset ja niitä rikkovat elementit. Seuraan tekstianalyysissäni tätä tekstin ambivalenssin rakentumista. Valaisen romaanin pintatasoa, eli didaktisen sanoman ja sukupuoli-ideologian rakentumista, ja osoitan, että nämä vakaiksi esittäytyvät merkitykset ovat pinnan alta säröisiä ja eriäviin tulkintoihin taipuvia. Luentani kehys asettuu intertekstuaalisuutta feministisesti tulkitseviin ja naiseuden representaatioiden konstruoitumista paikantaviin teorioihin.

Yksi tavoitteeni on paikantaa tekstin kahdella tasolla olevia merkityksiä. Ensimmäinen merkitysten taso tekee romaanin ymmärrettäväksi edeltäviltä kirjailijoilta ja taiteilijoilta lainatuilla sanoilla ja kerronnan rakenteilla. Toinen taso on vaikeampi jäljittää. Se ilmenee niissä tekstin kohdissa, joissa jotain tuntuu olevan pielessä, tai jotka eivät olekaan loogisia lukijan saamaan aiempaan informaatioon nähden. Näitä kahta tasoa voisi kuvata Julia Kristevan *fenotekstin* ja *genotekstin* käsitteillä. Kristevan lacanilaisuudesta vaikutteita imeneessä teoriassa kieli nähdään suhteessa subjektin muotoutumisen prosessiin. Kieli on Kristevalle monien eri merkitysten dialoginen, alati muuttuva ja ääretön prosessi. Tätä Kristeva kuvaa käsiteparin *semioottinen* ja *symbolinen* avulla. Nämä kaksi tasoa kuuluvat aina subjektin – ja siis myös kirjallisen teoksen – muotoutumiseen. Semioottinen tarkoittaa merkitsemistä, joka perustuu viettipohjaan; sillä ei ole symbolifunktionaalista ilmenemistapaa, vaan sen merkitsemisen tapa on ruumiillinen. Symbolinen puolestaan on se kielellinen tila, jossa merkitys on kytketty normeihin ja isälliseen lakiin. Symbolinen luo kiinteät merkitykset, mutta torjuu semioottisen aineksen, joka kuitenkin kykenee murtautumaan tekstiin. Poeettisessa kielessä tämä ilmenee fenotekstin ja genotekstin dynamiikassa. Viettien ja alitajunnan genoteksti muovaa kielellisen ja kommunikatiivisen fenotekstin merkityksen muotoutumisen rakennetta ja paljastaa itsensä tekstuaalisissa murtumakohdissa. (Kristeva 1984, 24, 86–89.) Tarkoitukseni on valaista tätä tekstin ”symbolista” tai ”fenotekstin” tasoa ja havainnoida kuinka siihen sekoittuu aineksia, joita voisi kuvata ”semioottisen” tai ”genotekstin” tason paljastumiksi. Käsiteparien tilalle voisi kuitenkin aivan hyvin vaihtaa toisenlaiset ilmiötä kuvaavat termit.

Metodiani voisi väljästi määritellä feministisesti ja dekonstruktiiivisesti eri merkityksen tasoja paikantavaksi, sillä pyrin jäljittämään syitä kerronnan ambivalenssille. Dekonstruktiiivinen metodini on tässä tutkielmassani ranskalaisen feminismin sovellusta ja tulkintaa. Tässä voisin heti kauhistella tutkimusvälineistöni lipevää tarttumapintaa. En kuitenkaan hae käyttämiltäni teorioilta niinkään eksaktiutta, vaan luotan niiden kykyyn saada teksti vuoropuheluun, jonka avulla voisin paremmin ymmärtää romaanin kummallista ja horjuvaa sukupuoli-ideologiaa. Diane Elam painottaakin, että feminismiä, kuten dekonstruktiota, on lopulta mahdoton määritellä. Niiden poliittinen ja eettinen voima piilee kuitenkin juuri siinä, että niitä ei voida selittää selkeiksi käsitteiksi. Avoimena kysymysten kenttänä pysyminen on siis feministisen ja dekonstruktiiivisen ajattelun uusiutuvuuden voimavara. (Elam 1994, 4–5.) Myös kohdeteokseni sanelee sen, että käytetty metodi ei voi olla kovin formaali. Romaanin ”rikkonainen logiikka” vaatii käsittelytapaa, joka ei pakottaisi tätä ambivalenssia mihinkään tiukkarajaiseen muottiin. Tarkoitukseni on kokeilemalla etsiä juuri kohdeteostani ymmärtävää metodia ennemmin kuin selittää romaanin ambivalenssia valmiilla kaavoilla. Metodini vaatii siis tutkimusvälineistön mukauttamista ja venyttämistä – eräänlaista teorioilla fantasiointia. Tämä myös osoittaa – vaikka se ei ole tutkielmani varsinaisia päämääriä – että tekstianalyysissä on syytä säilyttää mitä suurin avoimuus ja joustavuus.

Misogynistisia naiskuvauksen konventioita kartoittanut gynokriittinen ajattelu on apuna tutkielmani ensimmäisessä osiossa. Käsitteen *naiskuva* sijaan voisi käyttää sanaparia *naiseuden representaatio*. Muun muassa Teresa de Lauretiksen käyttämä representaation käsite on naiskuvaa dynamisempi, sillä se pitää sisällään ajatuksen siitä, että naiskuvien konstruoiminen ja tuottaminen erilaisissa yhteiskunnallisissa käytännöissä on jatkuva ja elävä prosessi (Paananen 1995, 10–11). Käytän käsitteitä rinnan: naiskuva näyttäytyy tradition luomana mallina suhteessa kohdeteokseeni, ja naisseuden representaatiolla tarkoitan Corellin tulkintaa tästä mallista. Naiseuden representaatioiden tarkastelu tutkielmassani tarkentuu siihen, kuinka romaanissa kirjoitetaan uudelleen naiseuteen liitettyjä myyttisiä tai stereotyyppisiä ulottuvuuksia. Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar ovat luoneet teoksessaan *The Madwoman in the Attic* (1979/2000) kattavan pohjakuvauksen sille, kuinka naisten kirjoittaman kirjallisuuden voi ymmärtää patriarkaaliselle kulttuurille alisteisena, kunnes naiskirjailijat ovat vähitellen löytäneet oman äänensä. Gilbert ja Gubar näkevät naisen kirjoittaman kirjallisuuden olleen vielä 1800-luvulla miehisten representaatiokaavojen vanki. Heidän mukaansa luovuus on perinteisesti ymmärretty maskuliiniseksi ominaisuudeksi, jolloin kirjailijasta tulee Jumalan tavoin luomansa tekstin ”isä”.⁸ Tämän vuoksi myös naisten kuvat kirjallisuudessa ovat maskuliini-

⁸ Cristine Battersby on laatinut teoksessaan *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* (1989) kattavan esityksen naisen ja nerouden historiallisesti mahdottomasta yhtälöstä. Battersbyn esitys on eräs alkusysäys tutkielmalleni.

sesta positiosta käsin muokkautuneita ja siten miehisen ajattelun tuotetta. Koska naisella ei ole ollut omaa ääntä, ovat hänestä tuotetut kuvat olleet redusoituja stereotyyppejä enemmän kuin todellisia naisia. Kulttuurista ulossuljettu nainen on ilmennyt kirjallisuudessa äärilaitoina. Maskuliininen näkökulma on muovannut naisia ideaaleiksi ”kodin enkeleiksi”, joille on kaksoisolentona ilkkunut demonisen naisen kauhea Medusan katse. (Gilbert ja Gubar 1979/2000, 4–19.)

Corellin romaaneita voisi luonnehtia näiden ”enkeli- ja demoninaisuuksien” kultakaivoksiksi. Naista kahlinneiden representaatiokaavojen analysointi osoittautuu kuitenkin mielestäni riittämättömäksi. Maskuliinisiksi mielletty järki ja luovuus ovat yhtä lailla kulttuuristen kaavojen vankeja. Romaanin keskusmieshenkilöä ”kahlitsevat” stereotyyppisesti maskuliinisuutta kuvaavat konventiot. Luon silmäyksen myös näihin mieskuvauksen konventioihin, koska haluan selvittää, voiko myös ”mieskuvauksen konventioiden kahleita” tarkastella feministisestä näkökulmasta.

Romaanin sukupuoli-ideologiaa avaa myös tuttu *binaarisen opposition* käsite. Romaanissa rakentuu vastakkainasettelu sukupuolten välille sellaisten vastakohtaisuuksien kautta, kuten esimerkiksi luonto ja tiede tai tunne ja järki. Corellin teoksesta välittyvä essentialistinen feminismi on siksi ongelmallista, että se perustuu tälle binaariselle jaolle. On kuitenkin hyvä muistaa, että mikään feministinen tutkimus ei voi edustaa yhtä universaalialia naiseutta, sillä naisuus ei ole mikään yhtenäinen kategoria. Corellin romaaneissaan ja pamfleteissaan luoma perinaisellinen ihanne, joka ammensi naiskuvauksen stereotyyppisistä representaatioista, on varmasti ollut monelle myöhäisviktorianin ajan naiselle osuva samaistumiskohde, mikä selittää osaltaan myös Corellin teosten suosiota.

Sukupuolet konstruoidaan *dikotomisiksi* myös kirjallisen tradition avulla. Ne teokset, joihin romaanissa viitataan, tukevat tietynlaista sukupuoli-ideologiaa, jossa nainen on katseen kohde ja *toinen* suhteessa mieheen. Feministisen filosofian näkemys naiseudesta *toiseutena* kulkee tutkielmasani oleellisena käsitteenä, sillä pintatasolla romaanissa konstruoidaan uudelleen tätä toiseutta. Monet romantiikan ajan taiteilijat idealisoivat naisen alisteisuuden ja toiseuden ja siten vahvistivat valtahierarkioita antamalla ilmiölle positiivisia määreitä. Naisesta tuli salaperäinen muusa, kauneuden ja pyhyiden piirissä liihottava ideaali, jonka kaksoisolentona vaani hänen demonisoitu sisarensa. Fin de siècle -avantgarden dekadentit, symbolistit ja esteetikot vankistivat tätä valta-asetelmaa, mutta hieman eri sävyin. Rita Felskin mukaan miehisen avantgarden esteettinen asenne määrittyi vastakohtaksi vulgaarille, jonka nähtiin merkitsevän esimerkiksi kaikkea materiaalista ja massakulttuuria. Nainen fyysisenä sukupuolena jäi edustamaan tätä vulgaaria materiaa ja hänet identifioitiin luonnon primitiivisiin voimiin. (Felski 1995, 94.) Dekadentit ja esteetikot kokivat siis kaiken luontoon liittyvän vastenmielisenä, mikä puolestaan assosioituu naisvastaisuuteen (Showalter

1992/2001, 170). Vaikka miehinen taide-eliitti yhtäältä suhtautui penseästi naiseen, jonka se liitti porvarilliseen, vulgaariuteen ja kontrolloimattomaan tunne-elämään, saatettiin nainen toisaalta nostaa taiteen arvoiseksi estetisoimalla hänet. Näin naisen edustama luonnon ja vulgaarin luoma uhka kiellettiin ja naisen ruumiillisuus fantasioitui miehisen katseen alla miellyttäväksi kuvaksi, taideobjektiksi. (Felski 1995, 100.) Myös kohderomaanissani luotetaan tällaisiin naisen objektiksi asettaviin fantasioihin, ja Lilithin henkilöhahmo on tämän estetisoimisen kiteytymä. ”Keinotekoisena kukkana”, joka on etäännytetty mahdollisimman kauas todellisesta ja fyysisestä naiseudesta, Lilith voisi olla aivan yhtä hyvin maskuliininen dekadentti fantasia.⁹

Tradition konventioille pohjaavaa naiseuden representaatiota ja didaktista sukupuoliessentialismia rikkovat kuitenkin yllättävät riitasoinnut. Sukupuolten kuvaus ei aina suostukaan taipumaan ideologiaansa, Eevasta tulee kirottu ja Lilith lunastaa taivaspaikkansa. Hyvä ja paha vaihtavat puoliaan, dikotomiat katoavat hetkeksi. Samaten romaanissa asetetaan ihanteeksi naistaiteilija, jolla on perinteisesti maskuliinisiksi ymmärrettyjä ominaisuuksia: neroutta, riippumattomuutta ja luovaa voimaa. Eksplisiittistä sukupuoli-ideologiaa vastaan sotiva kerronta on ilmiönä erikoinen ja vaikeasti selitettävissä. Kyse ei ole pelkästään edeltäjän ja samalla länsimaiseen uskonnolliseen kulttuuriperintöön kuuluvan truismin (Eeva lunastaa lopulta taivaspaikan ja Lilith on tuomittu demoniksi) tarkoituksellisesta väärinsiteeraamisesta (”With Eve was hell, and with Lilith heaven”), vaan myös vähän väliä omituisesti kaavojansa rikkovista henkilöhahmoista. Nämä epäloogisuudet voitaisiin toki laittaa kirjailijan villin mielikuvituksen ja huolimattomuuden piikkiin, mutta selityksenä tämä ei tunnu tyydyttävältä, jos romaania halutaan tulkita feminististen teorioiden avulla. Henkilöhahmojen ambivalenssi nimittäin luo romaaniin tuon peräänkuuluttamani toisen tason, joka kertoo omaa tarinaansa romaanin monoliittista ideologiaa ja essentialistista sukupuolikäsitystä vastaan. Toisaalta haluni selittää romaanin horjuvaa sukupuoli-ideologiaa ja vaikeus hyväksyä juuri tämä ambivalenssi sinällään, kertoo paljon feministisestä tutkimuspositiosta. Tuleeko ambivalenssi aina selittää kumoukselliseksi, jos sitä tutkitaan sukupuolikriittisestä kulmasta?

Dekonstruktiivisen analyysin hengessä kyse on siitä, kuinka tekstin pintatasolla ilmenevä sukupuoli-ideologia osoittautuu tietyissä murtumakohdissa paradoksaaliseksi. Dekonstruktiivisesti värityneessä luennassa voidaan havaita, kuinka tekstin ristiriidat, unohdukset, ambivalentit merkitykset ja epätäydellisyydet saattavat kritisoida tekstin omaa ideologiaa implisiittisesti. (Belsey 1980, 109.) Kohderomaanissani klassinen miehen ja naisen dikotominen suhde asetetaan ihanteeksi. Tarkoituk-

⁹ Corellin keinotekoisesti elossa pidetty Lilith on lähellä dekadenssin tyyliisuuntaa edustaneen Auguste Villiers de l'Isle-Adamin romaanissa *L'Ève Future* (1886) esittämää fantasiaa keinotekoisesta ja siten ihanteellisesta tiedemiehen kehittelemästä androidinaisesta, jolta puuttuu täysin kaikki ”todellisen naisen vulgaarius”. Myös Corellin ”keinotekoisesta ihannenaisesta” on häivytetty naisen ruumiillisuus.

seni on osoittaa tämän ”vastakohtaparin” problemaattinen ilmeneminen romaanissa. Miehen ja naisen vastakohtaisuuden dekonstruktio vaatii Jonathan Cullerin mukaan sen tutkimista, kuinka eri diskursseissa käsitys miehestä on muodostettu suhteessa marginalisoituun naiseen. Diskurssien murtamakohtissa hierarkian näennäisyys ja ideologinen luonne paljastuu. Näissä kohdissa on myös mahdollista tulkita tämän sukupuolihierarkian perustan musertuminen. (Culler 1998, 167.) Kohdeteoksessani sukupuolten välinen hierarkia toistuu erityisesti lainatussa kirjallisuuden ja taiteen traditioon naiskuvastossa. Siksi onkin luontevaa tarkastella kohdeteostani myös intertekstuaalisista teoreettisista kehyksistä.

Tarkemmin ilmaistuna *intertekstuaalisuus* on tutkielmani puitteissa ymmärrettävä juuri sen feministisenä sovelluksena ja käyttämäni feministiset teoriat intertekstuaalisesti latautuneina. Tutkielmassani feministinen teoriapohja ja intertekstuaalisuuden tutkimus limittyvät ja tuovat romaanista esille sen suhteen muuhun kirjallisuuteen ja taiteeseen, sekä tästä kumpuavat sukupuoli-ideologiaa purkavat tulkinnalliset mahdollisuudet. Uskon, että romaanista ja sen Lilith-hahmosta tulee kiinnostava ja ”kumouksellinen” juuri dialogisessa suhteessa edeltävään ja fin de siècle -kirjallisuuteen, taiteeseen ja kulttuuriin. Tämänkaltaisen tulkinnallinen tie edellyttää tietenkin tulkitsijan kulttuuri- ja kirjallisuushistoriallista kompetenssia. On silti muistettava, että emme enää voi saada kiinni kuin ripauksen niistä ideologisista – sosiaalisista ja historiallisista – konnotaatioista joita romaanilla on ollut.

Intertekstuaalisuus on laajuudessaan hankala termi, vaikka rajaankin sitä feministisestä näkökulmasta. Sillä voidaan tarkoittaa kirjallisten vaikutussuhteiden tutkimista tai sitten jälkistrukturalistista kaiken tekstuaalisuuden kattavaa perustavaa elementtiä. Esimerkiksi Jay Clayton ja Eric Rothstein jakavat intertekstuaalisuuden tutkimusta *vaikutussuhteiden* (influence) tekijäkeskeiseksi tutkimukseksi ja *intertekstuaalisuuden* (intertextuality) eli jälkistrukturalistisesti ymmärretyn persoonattoman tekstikentän tutkimukseksi (Clayton & Rothstein 1991, 5). Gregory Machacek on samoilla linjoilla selkeyttäessään intertekstuaalisuuden problemaattista kenttää diakronisen ja synkronisen intertekstuaalisuuden tutkimushaaroiksi. Diakronisella intertekstuaalisuudella tarkoitetaan perinteisempää tekstin viittaavuutta aiempiin teksteihin ja synkronisella intertekstuaalisuudella viitataan puolestaan jälkistrukturalistiseen käsitykseen kirjallisuudesta loputtomana tekstuaalisena kenttänä. Tutkimussuunnan selkeyttämisen ohella Machacek ehdottaa kannattavaksi tutkimustavaksi sellaista, jossa diakroninen ja synkroninen intertekstuaalisuuden tutkimus yhdistyisivät. (Machacek 2007, 531.)

Omassa luennassani tukeudun sekä kirjallisten vaikutussuhteiden diakroniseen että intertekstuaalisuuden synkroniseen tutkimukseen. Näen, että näiden molempien suuntausten tutkimuksellinen yhdistäminen on syväluotaavan ja kattavan analyysin kannalta hyödyllisintä. Historioitsevaa vaiku-

tussuhteiden analyysia tarvitaan välttämättä rekonstruoimaan Corellin paikkaa kirjallisuuden historiassa. Ilman tätä analyysi olisi feministiseltä kannalta ponneton. Corellin kirjailijastatusta ja romaanin tematiikkaa varjostaa kirjallisten vaikutussuhteiden viidakko, joka tulee nähdä merkitysten taistelukenttänä – metaforisesti sanottuna Lilithin (sanan)vapauden ilmentymänä. Jälkistrukturalistinen intertekstuaalisuuden käsitys puolestaan auttaa ymmärtämään, kuinka romaanissa syntyy merkitysten ambivalenssia suhteessa edeltävään kirjallisuuteen. Pelkkä vaikutussuhteiden tutkiminen ei riitä, mikäli halutaan selventää romaanin mahdollista sukupuolipoliittista voimaa. Tämän vuoksi tutkin niitä tekstin piirteitä, jotka saattavat edeltäjien luomat merkitykset liikkeeseen. Nämä piirteet vastustavat tulkintoja näennäisen helppouden alla.

Vaikutussuhteiden tarkastelussa viitataan Harold Bloomin (1973) tekijäkeskeiseen teoriaan. Bloom korostaa suurten edeltäjien aiheuttamaa ahdistusta kirjailijalle. Bloomin malli on kriittisesti tarkasteltuna hyvin problemaattinen, mutta sen keskeinen näkemys intertekstuaalisuudesta on – feministisellä kritiikillä höystettynä – Corellin romaanin kohdalla kuvainnollinen: ihannoitujen (mies)edeltäjien luomat merkitykset vainoavat Corellin versiota Lilithistä, vaikka nämä aiemmat tekstit koetetaankin anastaa ja kääntää palvelemaan uutta tarkoitusta. Romaanin ambivalenssin voi paikantaa tähän taisteluun merkityksistä. Pelkkä Bloomin teoria ei kuitenkaan riitä selittämään romaanin ambivalenssia, jota voisi kuvata vakaiden merkitysten julistuksellisuuden alla vaanivaksi moniäänisyydeksi. Selityksenä voi toimia romaanikerronnan muoto, joka sisällyttää itseensä useita erilaisia diskursseja, tyylejä ja tekstien fragmentteja. Mihail Bahtinin mukaan romaanikerronnan ambivalenssi johtuu kerronnan dialogisesta luonteesta. Kieli ei ole koskaan neutraali ilmaisuväline, vaan se kantaa aina muassaan muiden siihen lataamia ideologisia merkityksiä. (Bahtin 1981, 262–272.) Bahtinin ajatus on inspiroinut Julia Kristevan jälkistrukturalistista intertekstuaalisuuden teoriaa, jota myös sovellan. Kristeva näkee poeettisen kielen dialogisuuden monimerkityksellisyyden mahdollistajana, sillä dialogisuus on reitti kielen konventioiden rikkomiselle. Tämä puolestaan voisi olla poliittisen ja sosiaalisen kumouksellisuuden voimavara. (Kristeva 1980, 67–69.)

Analyysissä käyttämäni vaikutussuhteiden ja intertekstuaalisuuden teoriat ovat valikoituneet kohdeteoksen herättämän ihmetuksen myötä. Romaanista välittyy eksplisiittisesti ongelmallinen – samanaikaisesti ihannoiva ja kapinoiva – suhde edeltävään kirjallisuuden ja taiteen traditioon, erityisesti Dante Gabriel Rossettiin. Näiden edeltäjien ”avustuksella” romaanista välittyy ideologinen kuva sukupuolista. Romaanin sukupuoli-ideologia kuitenkin murtuu ja joutuu ambivalenttiin valoon juuri suhteessa käytettyihin kerronnan konventioihin ja intertekstuaalisiin suhteisiin. Valitsin feministisesti tulkitun bloomilaisen mallin kehykseksi, sillä suhde edeltäjiin ja heidän luomaansa kieleen voidaan nähdä naiskirjailijan kohdalla poliittisesti tärkeänä. Corellia ei puolestaan ole tältä kannalta juurikaan tutkittu, vaikka hänen romaaneistaan välittyy vahvasti feministinen ”vaikutuksen ahdis-

tus”. Jälkistrukturalistinen Kristevan muotoilema intertekstuaalisuuden teoria puolestaan avaa tekstin horjuvuutta. Sen avulla tulkitseen Corellin tekstin ambivalenssia edeltäjien luoman ”isällisen” kielen (”lain”) ja tätä rikkovien piirteiden vaikutelmana.

Eräs Corellin henkilöhahmokuvausten tyypillinen piirre on hahmojen ohuus tai psykologisen ulottuvuuden vähäisyys. Henkilöhahmoja voisi verrata näytelmän roolihahmoihin, ja romaanit onkin usein rakennettu draamalliseen muotoon.¹⁰ Kohderomaanissani vaikutelmaa korostaa se, että avauskohtaus tapahtuu teatterissa, jossa esitetään Shakespearen *Hamlet*-näytelmää. Henkilöhahmot myös usein artikuloivat ääneen tunteensa, ajatuksensa ja omat luonteenpiirteensä, jolloin moniulotteisuudelle ja lukijan tulkinnoille ei juuri jää sijaa. Henkilöhahmot eivät kuitenkaan ole pelkkiä paperinukkeja, vaan niihin liittyy vahva ideologinen lataus. Hélène Cixous onkin esittänyt, että henkilöhahmot voivat toimia konventionalisoivina ja hyväksytyihin normeihin mukauttavina ideologisina malleina (Cixous 1974, 384). Koska tarkastelen henkilöhahmojen kautta esitettyä sukupuolten dynamiikkaa, kiinnitän huomion myös siihen, kuinka romaanissa konstruoidaan juuri miessukupuoli subjektiksi suhteessa toiseen eli naiseen, ja kuinka tähän on mahdollista lukea romaanista kriittinen näkökulma. Viittaan työssäni *länsimaiseen maskuliiniseen subjektiin* tai järkeen/logokseen. En kuitenkaan tarkoita tällä biologista miessukupuolta, vaan maskuliinisen subjektiposition voi yhtä hyvin omaksua myös nainen. Määre maskuliininen liittyy tässä feministiseen käsitykseen siitä, että subjekti edustaa maskuliinista suhteessa toiseen tai objektiin, joka puolestaan koodautuu feminiiniseksi. Toisin sanoen subjektiviteetti tai järki/logos määrittyy maskuliiniseksi ja universaaliksi. Kyseessä on siis kulttuurinen dikotominen konstruktio episteemisestä näkökulmasta.

Sovellan tutkielmaani jälkistrukturalistista feminististä teoriakenttää, mutta viittaan psykoanalyysin perinteeseen ja Jacques Lacanin ajatteluun vain melko marginaalisesti. Lacanilaisuudesta tiheää tutkielmaani sen kielellinen painotus, joka liittyy subjektin sosialisatioprosessiin. Jane Gallop tiivistää, että Lacan paikantaa seksuaalisuuden kieleen ja kulttuuriin, jolloin painottuu seksuaalisen identiteetin omaksuminen osana sosiaalista roolia. Lacanin käsite fallos ei myöskään suoraan tarkoita penistä, vaan on tässä yhteydessä merkitysten luomiseen liittyvä attribuutti. Lacanilainen fallos on siis lingvistinen käsite. Diskurssi on fallogosentristä, sillä fallos merkitsee siirtymistä symboliseen järjestykseen, jossa merkitykset luodaan.¹¹ Lacanilainen käsitys fallogosentrisestä kulttuurista on siksi samankaltainen naisille ja miehille, sillä fallos merkitsee subjektin tavoittamattomissa olevaa idealisoitua keskusta kielessä. (Gallop 1988, 124–126.) Kiinnitän tutkielmassani huomion fal-

¹⁰ Ei liene kummeksuttavaa, että Corellin romaanit olivat myöhemmin lähtökohtana monelle Hollywood-elokuvalle.

¹¹ Yhdelläkään puhuvalla subjektilla ei kuitenkaan ole tätä fallosta, vaan lacanilaisuudessa viitataan sen sijaan falliseen Toiseen (joka on idealisoitu toinen, fallinen äiti, alkuisä tai Jumala). Subjekti puolestaan ymmärretään symbolisesti kastroituna, sillä subjekti ei koskaan tunne halunsa kohteita, jotka kielessä ovat vieraantuneet hänestä. Subjekti ei siis koskaan saavuta täyttymystä haluilleen. (Gallop 1988, 125.)

logosentrisiin fantasioihin naiseudesta ja sikäli merkityksiä luova symbolinen taso – kieli ja kulttuuri, jotka kohderomaanissani sosialisoivat naisen tiettyihin rooleihin – on tärkeä, sillä Corellin suosittu romaanituotanto on osaltaan vaikuttanut perinteistä naiskuvaa vakauttaen fin de siècle -kulttuurissa. Keskeiseksi nousevat myös ne kielen luomat roolit, jotka liittyvät subjektin sosialisatioprosessiin miehinä tai naisina. Romaanin henkilöhahmot toteuttavat symbolisen järjestyksen fallogosentrisia ideoita. Tarkastelen siksi kuinka romaanissa sukupuolten välinen dynamiikka rakentuu länsimaaisessa taiteessa ja kirjallisuudessa hallinneille *halun* ja *katseen* kuvaamisen konventioille, jonka jälkeen tulkitsen kuinka näiden konventioiden käyttö kerronnassa voi toimia myös kriittisenä näkökulmana sukupuolten binaariseen ja hierarkiseen dynamiikkaan. Halu ja katse kuvataan romaanissa vahvasti sukupuolisesti koodattuina ja siksi on tärkeää tutkia, kuinka ne tuottavat ja mahdollisesti purkavat romaanin sukupuoli-ideologiaa.

Romaanin juoni perustuu sukupuolten dynamiikassa syntyvälle halulle, jossa aktiivinen subjekti on mies ja passiivinen toinen on nainen. Juoni käsittelee paitsi naisen vapautta niin myös maskuliiniseksi arvoitettua länsimaista episteemistä näkökulmaa. Järjen kritiikki ilmenee esimerkiksi intertekstuaalisissa suhteissa Goethen *Faustiin* ja Byronin *Manfrediin*. Halun käsite on hankala ja monitulkintainen, mutta käytän sitä tästä huolimatta juonirakenteen tulkinnassa. Feministisestä näkökulmasta haluun pohjaava juoni voidaan nähdä ”miesjuonena”, jossa naisen rooli on lähinnä passiivinen (De Lauretis 1984, 119–121). Kohdeteoksessani on ”maskuliininen juonirakenne”. El-Râmin kokemat episteeminen, eli tietoon kohdistuva halu ja seksuaalinen, naisen passiiviseen kehoon kohdistuva halu ovat tarinaa eteenpäin vievät elementit. Nämä episteeminen ja seksuaalinen halu – jotka romaanissa sekoittuvat keskenänsä – ovat Peter Brooksia mukaan oleellisia kertomuksen rakenteessa (Brooks 1984/1992, 37). Aikomukseni on tutkia, voisiko tähän halun generoimaan juonirakenteeseen liittyä myös kriittinen näkökulma. Onko mahdollista tulkita, että romaanissa rakennetaan kriittinen kuva maskuliinisesta subjektista, joka on luonut fallogosentriset naiseuden fantasiat?

Katse on haluun liittyvä keskeinen metafora ja käsite. Lähtökohtani on, että romaanissa kuvailtu katsominen ei ole neutraalia, vaan sen avulla luodaan ideologisia valtasuhteita, mutta myös osin rikotaan niitä. Kerronnassa katseesta tulee vallan väline. Juonirakennetta konstruoiva halu tulee katseessa näkyväksi ja helposti tulkittavissa olevaksi elementiksi. Katse määrittyy maskuliinisena episteemisenä positiona, jonka kohteeksi asettuu nainen tai ”totuus”. Laura Mulveyn mukaan katsomisen sukupuolittuneessa jaossa mieskatse projisoi fantasiansa naishahmoon ja tämä puolestaan noudattelee visuaalista ja eroottista koodistoa, joka vaikuttaa henkivän juuri tätä katseen kohteena olemista. Maskuliininen katse siis tuottaisi objektinsa omista fantasioistaan. (Mulvey 1975, 17–18.) Corellin romaanissa katse liittyy vahvasti myös edeltävien naiseuden representaatioiden toistamiseen. El-Râmin katseessa visualisoidussa Lilithin henkilöahmossa on nähtävissä niin Rossettin

taiteessa paradigmaattisesti toistuvat haaveelliset naiset kuin muutkin fallogosentriset fantasiat ideaalista tai demonisesta naiseudesta.

Halu ja katse johdattavat ”totuuksien” äärelle. Helppona ja sentimentaalisena pidettyä Corellin proosaa voi yllättäen tulkita ”kannanottona” länsimaiseen filosofiaan ja tiedon tuottamiseen, josta nainen on ollut ulossuljetun roolissa tai luontoon rinnastuvana metaforisena tiedon kohteena. Dekonstruktiivisesta näkökulmasta naisella ja totuudella tai käsitteellistämättömällä onkin paljon yhteistä, sillä ne pakenevat loputtomasti ymmärrystä ja määrittelyä. Nainen ja ”totuus” ovat konstruktioita, jotka houkuttelevat katsetta tai halua, mutta samalla kuitenkin peittävät sen, mitä ne vaikuttavat ilmaisevan. Jacques Derrida onkin tutkinut naista ja totuutta miehisinä fantasioina Friedrich Nietzschen kielen kuvastoa vasten (Derrida 1978, 41–53). Ajatus naisen ja totuuden konstruktiviisesta luonteesta sopii kohdeteokseeni hyvin myös sen aikalaiskontekstin vuoksi. Dekadentit ja esteetikot ottivat feminiinisyyden tietoiseksi tyyliksi, mutta sulkivat vulgaarina ja materiaalisena pitämänsä arkielämän naiseuden ulkopuolelle (Witt-Brattström 2009, 159). Erotuksena maskuliiniseksi koodautuvalle subjektiviteetille feminiinisen voidaankin nähdä merkitsevä tyyliä ja pintaa, josta kuitenkin itse naisen kokemus on suljettu ulkopuolelle. Tästä nousee eräs tekstianalyysini keskeinen ajatus: ehkä henkilöhahmojen korostettu konstruktivisuus vie huomion siihen, että niiden jäljittelemät feminiinisyyden ja maskuliinisuuden piirteet eivät verhoakaan mitään todellista ydintä, joka determinoisi niiden sukupuolen? Saattaisiko tämä osoittaa kohti sukupuolten toteuttamisen suurempaa vapautta – oli se sitten tahatonta tai ei?

Puran romaanin essentialistista sukupuoli-ideologiaa etsimällä kerronnan piirteitä, jotka ovat ristiriitaisia tai toistavat väärin romaanin symbolisella tasolla merkityksensä saavaa sukupuolten olemuksellista erilaisuutta. Luce Irigaray on kritisoinut länsimaista fallogosentrismia¹² siitä, että nainen ilmenee siinä vain maskuliinisen peilinä ja siten itsessään ei-olevana. Irigaray kuvaa tätä termillä *saman logiikka*. Tämän vääristyneen logiikan – jossa nainen on pakotettu noudattamaan miehisiä fantasioita itsestään – purkamiseen Irigaray ehdottaa eräänlaista tahallisen *jäljittelyn* taktiikkaa. Siinä nainen alistuisi fallogosentrisille fantasioille naiseudesta vain näennäisesti ja pyrkisi ”tietoisesti matkimalla” tekemään ne näkyviksi. (Irigaray 1985b, 76.) Samansuuntaista ajatusta¹³ kehittää Judith Butler *performatiivisuuden* käsitteen yhteydessä. Butler pyrkii osoittamaan koko sukupuolen käsitteen olevan vailla ennalta määräävää perustaa. Sekä biologinen (sex) että sosiaalinen

¹² Fallogosentrismi on jälkistruturalistisessa ajattelussa kehittynyt käsite, joka viittaa merkitysten syntyvän ensisijaisesti yhteydessä maskuliiniseen (fallockseen). Toril Moin mukaan Derrida yhdisti logosentrismin ja fallosentrismin fallogosentrismin käsitteeseen. Fallosentrismi viittaa merkitsemisen tapaan, jossa fallos on vallan symbolinen lähde. (Moi, 1985, 179.)

¹³ Butlerin ja Irigarayn teorialaisten sukupuolen esittämisestä ovat hämäävän lähellä toisiaan. Lähellä näitä on myös Homi Bhabhan (2000) postkolonialistinen teoria jäljittelystä kolonialisoidun subjektin vapauden välineenä. Joskus vaikuttaakin, että teoreetikot muotoilevat vain samoja ajatuksia eri tavoin. Vetoavimmin muotoiltu vienee voiton?

(gender) sukupuoli ovat konstruktioita, joiden funktio on pitää yllä diskursiivisia käytänteitä. Ihminen olisi siis olemukseltaan radikaalisti vapaa. Performatiivisuus, eli laajasti ymmärrettynä sukupuolen tietoinen esittäminen, voisi toimia keinona nostaa tietoisuuteen tämä sukupuolten vapaa leikki. (Butler 1990/1999, 173–174.)

Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ehdottaa, että Corellin romaani olisi kumouksellinen ja tiedostava ranskalaisen feminismin hengessä. Vaikka fin de siècle -kaudella dandyt ja uudet naiset ehkä esittivätkin sukupuoltaan tietoisesti eri tavalla, romaanissa tuskin on kyse tämänkaltaisesta sukupuoliroolien murtamisesta. Käytän Irigarayn ja Butlerin hahmottelemaa näkemystä sukupuolen matkimisesta tai performatiivisuudesta osoittamaan tekstin ideologisia murtumakohtia. Haluan tutkia, mitä tapahtuu kun henkilöhahmot vaikuttavat tulkitsevan sukupuoliaan väärin (performatiivisuus), tai kääntävät tehostetun teatraalisella ohuudellaan (naiseuden konventioiden jäljittely) lukijan huomion omaan mahdollomuuteensa tai konstruktiiiviseen luonteeseen. Miellän henkilöhahmot jäljittelevinä, mutta ne jäljittelevät ennemmin taiteen ja kirjallisuuden konventioita ja edeltäviä hahmoja kuin eletyn todellisen elämän sukupuolia. Tämänkaltaisen jäljittely – edeltävien diskurssien toistelu – vie huomion esittämisen tapaan ja sen konventioihin. Samalla se kyseenalaistaa, sillä naisuden representaatioita muovanneiden diskurssien toistelu voi viedä huomion niiden petollisen yksipuoliseen logiikkaan – nainen stereotypiana osoittautuu maskuliinisen katseen omaksi tuotokseksi.

Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on ongelmansa. Vaikka sen ansioita ovat kulttuurisen misogynian paljastaminen näennäisen objektiivisuuden takaa, kielen ja diskurssien purkaminen ja vaihtoehtoisen kirjallisuudenkaanonin rakentaminen, saattaa se kätkeä alleen myös vääristävän subjektiivisuuden. Nina Työlähti varoittaaakin feministisen tutkimuksen takana vaanivasta affektiivisuuden vaarasta. Usein sukupuolen tutkimuksen taustalla on henkilökohtainen kokemus lähestymistavan välttämättömyydestä tai tärkeydestä. Tekstiä myös luetaan tietystä tulkitsijayhteisöstä käsin ja omaa odotushorisonttia vasten. Tällöin tulkinta ei väistämättä ole objektiivista, mikä ei aina välttämättä olekaan sen tarkoitus. Tulkitsija saattaa kuitenkin kokea pettymyksen, kun luettava teksti vastustaakin tietyillä piirteillään haluttua tulkintaa. (Työlähti 2006, 21–26.) Tämän vuoksi feministinen tutkimus saatetaan myös kokea ongelmallisena puhumattakaan siitä, että feministinen kirjallisuudentutkimus valikoi myös tutkimuskohteikseen soveltuvat teokset. Ajattelen kuitenkin, että kohde-
teostani on mahdollista tutkia feministisen tutkimuksen piirissä syntyneitä teorioita vasten luokittelematta sitä suoraan feministiseksi tai antifeministiseksi. Tämä ambivalenssin myöntäminen ei saisi olla este tai peruste romaanin tutkimiselle feministisestä näkökulmasta. Parhaimmillaan tällainen ”sopimaton” teksti venyttää käytettyjä metodeja ja osoittaa niiden rajat, mutta myös käyttökelpoisuuden. On siis syytä ottaa huomioon tutkimuskentän arvolataukset. Myös feministinen tutkimus on

rakentanut omat konstruktionsa kulttuurisesta ja historiallisesta misogynistisesta ideologiasta ja siihen perustuvasta naiskuvauksesta. Tätä se on hyödyntänyt oman sanomansa vahvistamiseen. Misogynistisiksi määriteltyjä konventioitakaan ei tulisi leimata yksioikoisesti, vaan ymmärtää ne monitahoisempina kudelmina, joihin myös naisten äänet ovat vaikuttaneet.

Myönnän tutkimuskohteeni valikoituneen halusta kartoittaa kartoittamatonta. Halusin myös haastaa feministisen ajattelun uskottavuutta. Corelli ei ole perinteisesti tutkimukselle oikein kelvannut, ja halusin siksi osoittaa, että romaania on mahdollista analysoida jälkistrukturalistisen feminismin avulla siinä missä ”uskottavampiakin” kohdetekstejä. Rita Felski muistuttaa, että kirjallisuuden poliittista ja kumouksellista arvoa tulkittaessa on usein paikannettu tekstin erityinen kumouksellinen tai valtarakenteita vastustava voima muodon ja kielen etäännyttäviin ominaisuuksiin tai ideologian pinttyneitä käsityksiä kyseenalaistaviin merkityksiin. Tämänkaltaisen ajattelun taustalla on usein dualistinen skeema, jossa tiettyjen korkeakulttuuria edustavien tekstien kumouksellisuuden kontrastiksi asetetaan populaareja teoksia, joiden puolestaan oletetaan olevan valtaideologioiden läpinäkyviä äänitorvia. Toisin sanoen oletetaan, että tekstin poliittinen arvo voitaisiin lukea modernin paradigman määrittämästä esteettisestä arvosta, jolloin tekstit, joissa on käytetty kokeellisia tekniikoita, olisivat radikaalimpia. Tämänkaltaisen ajattelu on Felskin mukaan kuitenkin liian yksinkertaistavaa. (Felski 1989, 4, 167.)

Feministisen tutkimuksen soveltaminen ei kuitenkaan merkitse sitä, että kohdeteoksessani itsessään olisi kumouksellisuutta. Vaikka pyrin osoittamaan, että kohdeteokseni taipuu jälkistrukturalistiseen tulkintaan ja että siinä on havaittavissa moderneja sukupuolen konstruktiviseen luonteeseen viittaavia piirteitä, en väitä niiden olevan siellä muutoin kuin oman tulkintani kautta. Työlahtea myötäillen tunnistan omaan tulkitsijapositioni liittyvän halun osoittaa tietyt tekstin piirteet ”kumouksellisiksi”, kuten myös sen, että tämä kumouksellisuus on itse tekstiin rakentamaani. Ehkä feministisyyden ja kumouksellisuuden voisi paikantaa tekstin ambivalenssiin, joka mahdollistaa tilaisuuden rakentaa sen avulla eriäviä tulkintoja. Joka tapauksessa tarkemmassa analyysissä koherenssin löytäminen romaanista on erittäin vaikeaa, sillä teksti tuntuu vastustavan analyysiä. Tässä mielessä romaani on tekstin järjestykseen panevan mielen kannalta yhtä harmillinen kuin Lilith on Paratiisin hierarkioille. Teksti vastustaa monoliittisia merkityksiä ja patriarkaalista valtaa, vaikka se ei avoimen feministinen tai feministiseen paradigmaan sopiva olisikaan. Toisaalta ”symbolisen” järjestyksen haastavat piirteet romaanissa osoittavat jo sinällään kohti feminismiä – sikäli kuin se ymmärretään naisen toiseksi asettaneita valtaideologioita purkavana diskurssina.

Tutkielmani etenee polveillen, eli romaanin ambivalenssia matkan varrelta keräillen. Toisessa, Corellia feministiseen tutkimukseen ja aikakauden ideologiseen kenttään kontekstualisoivassa luvussa hahmottelen romaanin kahta keskeistä naishenkilöhahmoa suhteessa gynokriittisen feministi-

sen tradition kritisoimiin misogynistisiin naiseuden representaatioihin ja erityisesti ”kodin enkelin” ja ”femme fatalen” hahmotyyppeihin. Tarkastelen romaanin henkilöahmokuvausta mahdollisesti feministisenä ja suhteutan sitä yhteiskunnalliseen kontekstiin, eli fin de siècle -kaudella tuulta alleen saaneeseen uuden naisen liikkeeseen. Toinen luku on lähinnä kohdetekstin ja kontekstin esittelyä ja teoksen vastaanottoon liittyvää sosiohistoriallista analyysia. Olen tehnyt tutkielmaani varten paljon taustatyötä. Se on tutkielmani tukirankana silloinkin kun en suoraan viittaa tulkintojen konteksteihin. Taustatyöni on nähdäkseni paikallaan, sillä romaanin *ymmärtäminen* – mikä on mielestäni oleellista kirjallisuudentutkimuksessa – vaatii kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallista tuntemusta. Toisin sanoen minulle kohdeteokseni ei ole vain kohde tietyille kirjallisuusanalyttisille metodeille, vaan monimutkainen kulttuurinen fragmentti, jonka arvo saadaan kiillotettua esille vasta tarpeeksi laajan lukeneisuuden mukanaan tuomalla ymmärryksellä. Näin ajateltuna myös itse feministinen tutkimus osoittautuu problemaattiseksi, jos se etsii kirjallisuudesta omia premissejään tukevia piirteitä: kaunokirjalliset tekstit eivät ole välttämättä itsessään feministisiä tai antifeministisiä, vaan notkuvat monien merkitysten hedelmistä. Tämän vuoksi myös omia tulkintoja vastustavien piirteiden hyväksyminen ja ymmärtäminen on mielestäni tärkeää.

Kolmannessa luvussa tarkoitukseni on avata tarkemmin romaanin intertekstuaalisuutta ja tästä aiheutuva kerronnan ambivalenssia. Romaaniin kiinnostavin jännite muotoutuu bloomilaisessa taistelussa merkityksistä. Henkilöhahmojen kerronnalliset kahleet muotoutuvat intertekstuaalisissa suhteissa esikuviin. Näen, että myös miehuuden kuvaus on voinut olla konventioiden kahleissa ja siksi tutkin tasapuolisuuden nimissä myös romaanin keskeistä mieshenkilöhahmoa suhteessa kerronnan esikuviin ja länsimaisen subjektiviteetin myyttiin. Edeltäjien luoma paine naiskirjailijalle tuntuu purkautuvan avoimeen julistukseen ja yritykseen nostaa oma sana edeltäjien ylitse. Merkitysten muotoutuminen on kuitenkin monimutkaisempaa ja yhdistän siksi analyysiini kristevalaista intertekstuaalisuuden teoriaa. Tutkin tätä ”taistelua merkityksistä” niin diakronisena kuin synkronisena intertekstuaalisuutena, sillä siinä on kyse paitsi kirjailijoiden välisestä esteettisestä jännitteestä, niin myös merkitysten epävakaudesta ja ambivalenssista.

Intertekstuaalisuutta hahmotelleiden lukujen jälkeen tulevat analyysiosiot keskittyvät niihin keinoihin, joilla sukupuolet tuotetaan keskenään dikotomisiksi kertomuksen rakennetta ohjaavassa halun ja katseen kuvastossa. Analyysi maskuliiniseksi koodautuvasta katseesta ja sen kohteeksi asettuvasta naisesta, totuudesta tai toisesta liittyy myös intertekstuaalisesti edeltäjien luomaan naiskuvastoon. Tulkitsen, kuinka on mahdollista paikantaa naiseuden representaatiot tähän halun ja katseen kuvastoon. Katseen ja katseen kohteen dynaamisen suhteen toistamisen voi tulkita paljastavan ja kyseenalaistavan sitä, kuinka länsimainen filosofia ja ajattelun perinne ovat nähneet naisen. Tässä viimeisessä luvussa Irigarayn jäljittelyn ajatus ja Butlerin performatiivisuus luovat erään näkökul-

man Corellin yhtäältä stereotyyppisten ja ohuiden, mutta toisaalta monitulkintaisten henkilöhahmojen mahdollisesta kumouksellisuudesta. Sukupuolet on mahdollista nähdä konstruktioina, joiden takana ei olekaan yhtä sukupuolten totuutta.

Tutkielmani pääajatus koskee naiskuvauksen tai naiseuden representaation luonnetta edeltävän taiteen ja kirjallisuuden jäljittelynä. Tämä imitointi ja jäljittely, joka toistuu niin intertekstuaalisissa suhteissa edeltäviin kirjailijoihin kuin stereotyyppisen naiskuvaston toisintamisessa, saattaisi tarjota kriittisen näkökulman naiseutta – ja miehuuttakin – konstruointeihin representaatiokaavoihin. Lilit-hin vangittu keho osoittaa lopulta kohti sitä katsetta, joka kahlitsee ja tuottaa tuon kehon fantasian kohteeksi. Lilith osoittaa naiseuden representaatioiden olevan subjektin intentioissa, halussa ja katseessa, ei missään olemuksellisessa naiseudessa itsessään. Tämän voi tulkita romaanista siitakin huolimatta, että sen sukupuoli-ideologia pohjaa essentialistiselle ja monoliittiselle ”totuusdiskurssille”. Koska kohderomaanini on siis sisäisestikin ristiriitainen, pyrin pitämään silmällä sitä, että Lilith, romaanin kaoottinen keskus pysyy alati valppaana eikä antaudu soveltamieni teorioiden silmu-koille.

2. TAANTUMUKSELLINEN CORELLI, FEMINISMI JA FIN DE SIÈCLE

2.1 Kodin enkeli ja femme fatale naiseuden malleina

The Soul of Lilith -romaanissa halutaan antaa vastaus kysymykseen Jumalan ja sielun olemassaolosta. Romaanin didaktisesti saneltu esoteeris-kristillinen maailmankuva välitetään kerronnan lomasta lukijalle kirkkaana ja järjestyksenomaisena: sielujen pelastus on Jumalassa, jolle koko universumi on alisteinen. Tämä Corellin romaaneille leimallinen ideologinen näkemys ”Jumalan valtakunnasta” heijastelee myös aikakauden henkeä. Fin de siècle -kaudella tieteiden edistys ja vanhan maailmankuvan järkkäminen herättelivät kiinnostusta henkimaailman asioihin. Alexandra Owen kertoo, että kiinnostus mystiikkaan liittyi yhtäältä kokemukseen siitä, että vanha viktoriaaninen maailmankuva oli auttamatta haipumassa pois, toisaalta uskoon, että uusi vuosisata olisi myös uuden valaistuneen ajan merkki. Myöhäisviktoriaaniseen uskonnon kriisiin vastannut eklektinen, monista eri mysteeriuskonnoista ja idän opeista ammentanut fin de siècle -esoterismi kiinnosti myös emansipoitumaan pyrkiviä naisia, sillä se tarjosi vaihtoehdon naista kahlinneelle materiaaliselle maailmankuvalle ja sopi yksilön itsensä toteuttamisen välineeksi. (Owen 2004, 17–27.) Corellin romaaneiden kristinuskosta, mystiikasta ja esoterismista ammentava ideologia tarjoaa vastauksia niin hengelliseen elämään kuin myös sukupuolikysymykseen.

Romaaneissa usein pitkähkösti ja eksplisiittisesti muotoiltu uskonnollinen filosofia nojaa ontologiseen käsitykseen maailmasta järjestyksenomaisena Jumalan ilmaisuna, jossa Jumala on ikuisesti itseään toistavan universumin muuttumaton keskipiste. Jumalan universumissa kaikki teot säilyvät ikuisesti tallennettuna, eikä ihminen voi paeta syntejään kuolemaan, sillä nuhteettomasta elämästä hairahtuneille ei suoda unohdusta. Kristinuskosta poiketen romaaneissa vedotaan kuitenkin reinkarnaatio-oppiin. Romaaneista välittyvä maailmanselitys on monoliittinen ja monoteistinen. Se sisällyttää varmuuden jumalallisesta *totuudesta*, joskaan tästä koko ihmissuku ei vielä voi olla tietoinen.¹⁴

The Soul of Lilith -romaanissa naulitaan myös sukupuolet tähän monoliittiseen jumalalliseen järjestykseen. Maskuliinisen ja feminiinisen dikotomia vahvistetaan selittämällä se Jumalan välttämättömäksi ominaisuudeksi. El-Râmin auctoriteettina toimiva salaperäisen veljesjärjestön munkki

¹⁴ Romaanissa käy selväksi, että maskuliininen logos ei riitä tämän tiedon saavuttamiseen. Rationaalinen ajattelu ja usko tieteeseen asetetaan kyseenalaisiksi kuvaamalla El-Râmin ja sivuhenkilöhahmo tohtori Kremlinin ylpeyttä ja epäuskon aiheuttamaa tuhoa. Naisellisiin hyveisiin viktoriaanisella ajalla yhdistetty lapsenomainen usko ja alistuminen Jumalan johdatukseen esitetään sitä vastoin avaimina todelliseen tietoon ja sielun kukoistukseen.

selittää universumin ja Jumalan olevan luonteiltaan kaksinaisia. Jumalan kahdesta perusominaisuudesta rakkaus on maskuliininen ja kauneus feminiininen. Nämä dikotomiset Jumalan puoliskot heijastuvat myös universumin koko rakenteeseen.

There are two governing forces of the Universe [...] One, the masculine, is Love, – the other, feminine, is Beauty. These two, reigning together, are GOD; – just as man and wife are one. From Love and Beauty proceed Law and Order.” [...] when God made Man in His Own Image it was as Male and Female [...] Sex is proclaimed throughout the Universe with an absolute and unswerving regularity through all grades of nature. (*SL*,¹⁵ 169.)¹⁶

Sukupuoli on universumin rakennetta määräävä ominaisuus. Tämän monoliittisen sukupuoli-ideologian voi kuitenkin nähdä tasa-arvoistavana siinä, että Jumala on feminiinisen ja maskuliinisen liittouma.

Huolimatta viittauksesta Jumalan hermafrodiittiseen luonteeseen Corellin romaaneista välittyvä sukupuoli-ideologia on osin vanhakantainen ja kuvastaa viktoriaanisen ajan ihanteita. Romaanin dikotominen jumalkuva ei myöskään automaattisesti tarkoita, että maskuliininen ja feminiininen puolisko olisivat tasavertaisia. Hyvänä mallina Corellin romaaneihin tihkuneesta sukupuolittuneesta ajattelusta voitaisiin esitellä esimerkiksi prerafaeliitteihinkin kuuluneen kirjailijan, taidemaalarin ja taidekriitikon John Ruskinin teoksessaan *Sesame and Lilies* (1865/2004) muotoilemaa kuvaa viktoriaanisen ajan naisihanteesta ja sukupuolten omista sfääreistä. Nämä Ruskinin paljon siteeratut ajatukset ovat tässä paikallaan myös siksi, että Ruskin kuului samaan taiteilijapiiriin Dante Gabriel Rossettin kanssa, jonka runouteen kohderomaanissani muodostuu suora intertekstuaalinen suhde. Ruskin ja Rossetti voidaan nähdä jakaneen ja muovanneen samankaltaista naisihannetta, josta myös Corellin naistyypit ovat saaneet vaikutteita.

Ruskinin sukupuolikäsityksessä ihanteellinen mies on aktiivinen tekijä, löytäjä ja puolustaja. Hänen aluettaan on julkinen elämä haasteineen ja taisteluineen. Naisen vaikutusalue puolestaan rajautuu miehen suojelemaan kodin piiriin. Tämä johtuu jo sukupuolten ”luontaisista” eroista, sillä naisia ei ole tarkoitettu kilpailemaan miesten kanssa: ”and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering arrangement and decision”. Kodin piirissä puolestaan naisella on kykyä ja valtaa hallita. Hänen tulisikin tehdä siitä miehelle turvasatama, johon ulkomaailman tyrskyt eivät ulotu. Tällä hallitsemisella on kuitenkin eräs mahdottomalta kuulostava ehto: naisen on oltava mo-

¹⁵ Viittaan tästä lähin sitaateissa kohdeteokseeni *The Soul of Lilith* lyhenteellä *SL*.

¹⁶ Corellin tuotannosta kuultaa lävitse hyväksyvä, mutta kristillinen näkemys Darwinin evoluutioteoriasta. Robyn Hallim selventää, että romaaneista välittyy väärinkäsitetty darwinismi: hengellinen ja biologinen evoluutio nähtäisiin kulkevan rinnakkain. Vain kahdeksasta (8/36) Corellin romaanista puuttuu eksplisiittinen viittaus evoluutioon ja/tai darwinismiin. (Hallim 2006, 267.)

raalisesti aina oikeassa. Ruskin jatkaa: ”She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise – wise not for self-development, but for self-renunciation”. (Ruskin 1865/2004, 155–157.) Nainen asetetaan moraalisilta ominaisuuksiltaan miehen yläpuolelle, mutta tämä tarkoittaa myös sitä, että hänelle ei anneta liikkumavaraa, eikä mahdollisuutta ylittää ihannoidun piirinsä raja-aitoja. Lynne Pearson mukaan viktoriaanisissa naisen asemaa käsittelevissä teksteissä, kuten Ruskinin edellä kuvattu esimerkki, oli tyypillistä kuvata keskiluokkainen ihannainen älyltään yksinkertaisena ja samalla moraalisesti ylivertaisena. Naisten siis paradoksaalisesti odotettiin olevan tietämättömiä siitä maailmasta, jonka moraalisiin opettajina he esiintyivät. (Pearce 1991, 38.)

Myös Corellin romaaneissa esiintyy viktoriaanisen ajan ihannaiselta vaikutteita saanut hahmotyyppi. Corellin ”kodin enkeli” poikkeaa kuitenkin esteettisestä ja idealisoidusta esikuvastaan. Corellin naisellinen ja ihannoitu nainen ei suinkaan ole naiivi, vaan älykäs ja siten kyvykäs, vaikka hänen moraalinen erehtymättömyys ja naiselliset hyveet viittaavatkin viktoriaanisen tradition muokkaamaan ihanteeseen. Tämä naistyyppi pyrkii naisellisia hyveitä korostaen olemaan tasavertainen miesten kanssa. Corellin kaunokirjallisessa tuotannossa kodin enkeli on usein muuntunut ”ihanteellisen taiteilijattaren” hahmoksi, joka – vaikkakin nainen – ilmentää neroutta ja riippumattomuutta. Viktoriaaniselta naiselta toivottua stereotyyppistä käytöstä ja samalla omaa vapauttaan toteuttava naisihanne on siten eräänlainen hybridi. Kutsun tätä hahmoa *ideaalin naisneron* nimellä.

The Soul of Lilith -romaanissa ideaalia naisneroa edustaa Irene Vassilius, joka kuitenkin henkilö-hahmona saa vähäisen tilan – ehkä siksi, että tämä yksiulotteisen ihanteellinen kirjailija ei edesauta jännittäviä juoniratkaisuja. Irene Vassilius liittyy Corellin menestyvien, moraalisesti korruptoitomien, kauniiden ja nerokkaiden (genius)¹⁷ naistaiteilijoiden kavalkadiin. Irene ei anna miesten kapeakatseisen näkemyksen naisen paikasta lannistaa itseään, vaan keskittyy työhönsä kirjailijana. Mutta vaikka hän toimii julkisessa maailmassa, on hän samalla puhdas ja henkinen kodin enkeli – tosin perheen hän saa vasta myöhemmin, eikä tämä enää mahdu kerronnan rajoihin. El-Râmi, joka kykenee ennustamaan ja aistimaan energiavirtoja, lukee seuraavaa Irene Vassiliuksen kädenpuristuksesta:

¹⁷ Nerokas sana on huono suomennos sanalle genius, sillä sanalla on romaanissa epämääräistä ja laajasti sovellettua neroutta tai nerokkuutta tarkempi merkitys. Christine Battersby jäljittää nerouden käsitteen antiikin Rooman siviilisaatioon. ”Genius” oli patrilineaarinen suojelushenki ja siihen yhdistetyt voimat siirtyivät isältä pojalle. Tästä lähtien tämä ”henki” on liittynyt aina miehiseen, vaikka sanan merkitysvivahteet ovatkin vaihdelleet ajan myötä. 1700-luvun lopulta lähtien ja romantiikan aikakaudella sana liitettiin visionääriseen henkilöön: se alkoi merkitä poikkeusyksilöä. Tämänkaltaisen ajattelu kukoisti 1800-luvulla, jolloin nero ymmärrettiin muiden yläpuolella olevana näkinä. Neroa ajoi selittämätön voima, joka ei ollut omaksuttavissa oleva kyky, vaan oli luonnostaan läsnä harvoissa yksilöissä. Romantiikan aikana neroudesta tuli arvottava termi. Se kuvasi tiettyä luovuuden tyyppiä, jonka merkitys määrytyi siitä, että taiteilija kykeni tuottamaan jotain omaperäistä ja uutta taiteen tai kulttuurin historiaan. (Battersby 1989, 15, 74–78, 103–105.)

For the first time I have ever chanced across the path of a woman whose life was so perfectly ideal. Madame, to you I must address the words of Hamlet – ‘pure as ice, chaste as snow, thou shalt not escape calumny.’ Such an existence as yours, stainless, lofty, active, hopeful, patient, and independent, is a reproach to men, and few will love you for being so superior. Those who do love you, will probably love in vain, – for the completion of your existence is not here – but elsewhere. (SL, 196.)

Ideaaliset naishahmot vaativat kuitenkin vastaparikseen paheellisia syöjättäriä, ja Corelli oli kenties tunnetumpi näiden dramaattisten *femme fatale* -hahmojen kuvaajana. Femme fatalen leimaa kantavia naisia on ollut antiikista lähtien, mutta erityisesti 1800-luvun kirjallisuus ja kuvataide ovat täynnä näitä viettejään ja vallanhimoaan noudattelevia naisia. 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla femme fatalen vallantahto myös korostui siinä määrin, että se uhkasi maskuliinista subjektia. (Praz 1970, 199–215.) Femme fatale ei tietenkään ole mikään tarkkarajainen hahmotyyppi tai kategoria. Joitain yhteisiä piirteitä tälle hallitsemaan ja tuhoamaan pyrkivän naisen arkkityypille voidaan kuitenkin hahmottaa. Esimerkiksi Ghada Suleiman Sasa on tutkinut femme fatale -hahmoa viettelevän ja vaarallisen naisen arkkityypinä. Henkilöhahmona femme fatale on kuvattu poikkeuksetta muista naisista karismallaan erottautuvana. Epätavallinen kauneus toimii ansana ja houkuttimena miehille, joita femme fatale pyrkii viettelemään kohti tuhoa. Femme fatale ei myöskään ilmaise naiseuteen perinteisesti yhdistettyä äidinvaihtoa tai hoivaviettiä ja poikkeaa siten hyväksytystä normista. (Sasa 2008, 6–8.)

Femme fatale -hahmo on usein Corellin romaaneissa tarinan liikkeelle paneva voima ja siten välttämätön romaaneille niin keskeisen (melo)dramatiikan kannalta. Näiden femme fatale -sankarittarien kohtalo on usein kova ja surullinen. Corellin femme fatalet eivät kuitenkaan ole yksioikoisen pahoja seireenejä, vaikka lukijaa kutsutaankin jakamaan heille moraalisia tuomioita. Esimerkiksi romaanin *The Sorrows of Satan* (1895) seurapiirikaunotar Sibyl Elton esitetään olosuhteiden uhrina. Materiaalisen vaurauden suomassa joutenolossa luetut ranskalaiset romaanit ja Algeron Swinburnen Jumalaa rienaavat runot ovat yhdessä turmelleet Sibylin vaikutusalttiin sielun. Stereotyyppinen femme fatale saattaa siis ilmentää naiselle suodun ahtaan yhteiskunnallisen lokeron ja älyllisen potentiaalin luomaa vaarallista jännitettä – naisellinen voimavara saattaa joutenolossa kannaivoitua vääränlaisiin tarkoitukseen.

Corelli valitsi teoksensa aiheeksi myytin, jolla on vahvaksi muotoutunut merkityshistoria juuri yhteydessä kohtalokkaaseen naiseuteen ja femme fatalen arkkityyppiin. Alkuperäinen sumerialisesta ja juutalaisen tradition kabbalasta kumpuava myytti kertoo demonisesta ja vahvasta naiseudesta. Juutalaisen tradition Lilithin kapina on ymmärrettävissä patriarkaalisen seksuaalisuuden säätelyn ja perimysjärjestyksen kontekstissa. Raphael Patai tarkentaa, että Lilithin virheaskel tapahtui kun hän ei suostunut makaamaan miehensä alla. Ainoana pakokeinona Paratiisista Lilith lausui ääneen Ju-

malan maagisen nimen. Lilith pakeni punaisen meren rannalle pahamaineiseen demonien asuttamaan paikkaan, jossa hän eli promiskuiteetissa ja synnytti useita satoja demoneja päivässä. Jumalalla oli tähän vielä kuitenkin sanansa sanottavana: hän vaati Lilithiä palaamaan takaisin Paratiisiin miehensä rinnalle. Lilith kieltäytyi, mutta solmi eräänlaisen kompromissin – vaikka Lilith muuttui vastasyntyneitä lapsia vaanivaksi demoniksi, joutui hän päivittäin uhraamaan useita omista (demoni)lapsistaan. (Patai 1964, 296–297.) Myytissä keskeistä on Lilithin tuhoisa seksuaalinen itseilmaisus, joka uhkaa miehen ja naisen välistä järjestystä. Lilith haluaa yhtäältä itse määrittää seksuaalisuutensa, toisaalta hänen sukupuoliviettiensä on kontrolloimaton. Tämä Lilithin sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvä kapinallinen piirre on siirtynyt myöhemmin kaunokirjallisuuteen ja taiteeseen.

Petollisella ja lumoavalla Lilithillä on oma suppea historiansa kirjallisuudessa ja kuvataiteissa. Ensimmäisen kerran Lilith esiintyy henkilöhahmona Johann Wolfgang von Goethen näytelmässä *Faust. Eine Tragödie* (1814). Nimikkonäytelmänsä Lilith saa Remy de Gourmontin käsissä vuonna 1892 (*Lilith*). ”Eden Bower” -balladin lisäksi Dante Gabriel Rossetti maalasi ”Lady Lilith” -nimisen öljyvärimaalauksen (1868), jonka alareunaan on kirjoitettu sonetti ”Lilith” (myöhemmin ”Body’s Beauty”). Sensuellista viettelijättärestä löytyy muitakin runoja kilpailemaan Rossetin näkemysten kanssa. John Keatsin ”Lamia” (1819) ja Robert Browningin ”Adam, Lilith and Eve” (1883) ovat näistä varmaan merkittävimmät. Maalaustaiteen puolella Lilith on tehnyt debyyttinsä jo aiemmin kirkkotaiteessa. Kristillisessä ikonografiassa Paratiisin käärme on usein esitetty naiskasvoisena ja eräissä kristinuskon tulkinnoissa Lilith on assosioitu tähän Paratiisiin käärmeeseen (Auerbach 1982, 93). Profaanin maalaustaiteen puolella Rossetin lisäksi Lilithiä kuvaa esimerkiksi John Collierin maalaus ”Lilith” (1887), jossa alaston nainen on kietoutunut suureen käärmeeseen.¹⁸ Fin de siècle -kaudella Lilith esiintyy Corellin romaanin lisäksi ainakin kahdesti kertomakirjallisuudessa. George MacDonaldin fantasiaromaani *Lilith* (1895) ilmestyi pari vuotta Corellin teoksen jälkeen, ja tiettyjä yhtäläisyyksiä voidaan näiden kahden teoksen välillä havaita. Toinen Lilith-versio on Henry Harlandin kirjoittama novelli ”Lilith” vuodelta 1896.¹⁹ Alkuperäisenä ensimmäisenä naisena Lilith voidaan lukea kaikkien kohtalokkaiden naisten esiäidiksi. Lilith-tulkinnoissa nostetaan esille femme fatale piirteet, aistikkuus, kauneus, vallantahto ja tuhovoima.

¹⁸ Muita teoksia, joissa Lilith esiintyy, ovat esimerkiksi Victor Hugon eppinen runo ”La Fin de Satan” (1886) ja Anatole Francen novelli ”The Daughter of Lilith” (1889). Lilithiin viitataan myös epäsuorasti John Miltonin *Paradise Lost* -teoksessa (1667) (”snake witch”).

¹⁹ MacDonaldin ja Harlandin Lilith-versioissa, aivan kuten Corellinkin Lilith-tulkinnassa, keskeistä on moraalinen opetus. Tässä ne siis ovat uskollisia alkuperäiselle myytille, jos myytti tulkitaan feministisestä näkökulmasta moraaliopetuksena patriarkaalista hierarkiaa uhmaaville naisille.

Romaanin keskushenkilön nimeäminen voimakkaan naishahmon kaimaksi asettaa lukijalle heti vahvan odotushorisontin. On luontevaa ajatella, että esikuva-Lilith tai hänen monet eri versionsa ohjaisivat lukijan tekemää tulkintaa romaanista, jos lukija on näistä edes jollain tasolla tietoinen. Yllättäen Corellin versio Lilith-myytistä ei vastaakaan esikuvien asettamiin odotuksiin. Lilith ei ole edeltäjiensä kaltainen perinteinen femme fatale, vaan hyvä ja idealisoitu enkelisielu, joka on pakotettu ruumiilliseen vankilaan. Romaanin nimi *The Soul of Lilith* kertookin mistä on kysymys – Lilithin sielusta. Lilith on tieteellinen kokeilu, jonka avulla pyritään todistamaan sielun ja siten Jumalan olemassaolo. El-Râmi-Zarânoz pitää keinotekoisen elämän eliksiirin avulla ”elossa” nuoreksi naiseksi varttunutta Lilithiä, joka kuoli kahdentoista vuoden iässä Syyrian aavikolla. Lilith on fyysisesti vankina tässä kuoleman kaltaisessa elämässään, miltei liikkumattomana makaavassa kehossaan, mutta hänen sielunsa vaeltaa vapaana maailmankaikkeudessa. Sielu on kuitenkin sidottu ruumiiseen ja sen on pakko palata kertomaan El-Râmille havainnoista matkoillaan. El-Râmin yritys tavoittaa Jumalan tietämys Lilithin avulla sortuu kuitenkin hybrikseen: Lilithin sielu pakenee lopulta tomuksi murenevasta kehostaan, ja ylpeä El-Râmi vajoaa lapsen tasolle. Tuhoisasta lopusta huolimatta Lilithiä ei ole kuvattu suoraan demonisena. Pikemminkin keskeisiä piirteitä ovat viattomuus ja hyvyys.

Romaani asettaa lukijan tulkinnallisen ristiriidan eteen. Vastakkain asettuvat merkityksensä myytin ja sen representaatioiden kautta vakiinnuttanut Lilith ja Corellin Lilith, joka ei olekaan näiden esikuviansa kaltainen. Samoin Corellin ruskinilaisesta viktoriaanisesta kodin enkelin ihanteellisesta tyyppistä vaikutteita imenyt ideaali naisnero poikkeaa normista: Irene, kuten myös lukuisat muut tyyppiä ilmentävät henkilöahmot Corellin romaanituotannossa, ei rajoitakaan hyveellisyyttään naiselle määrättyyn kodin piiriin, vaan ”kapinoi” astumalla julkiseen piiriin itsenäisenä naiskirjailijana. Sukupuoli-ideologian problemaattisuutta lisää aiemmin kuvattu didaktinen filosofia, joka juurruttaa ”totuuksia” sukupuolista monoliittiseen jumalalliseen lakiin. Tämä tekee kohdeteoksestani sisäisesti ristiriitaisen. Jos sukupuolet esitetään romaanissa muuttumattomina ja dikotomisina, ja naiseus perinteisen feminiinisenä, niin kuinka Corellin viktoriaanisista normeista poikkeavat henkilöahmot tulisi ymmärtää? Vankistaako naiskuvauksen konventioihin nojaava kohdeteokseni maailmankatsomusta, jossa naisella on ollut toisen rooli, vai niin onnistuvatko normeista poikkeavat henkilöahmot horjuttamaan tätä?

Corellin ongelmallista Lilith-hahmoa voisi koettaa ymmärtää Sandra M. Gilbertin ja Susan Gubarin luoman parakaanonin teorian avulla. Gilbertin ja Gubarin näkemyksessä naisten kirjoittaman kirjallisuuden kehityksestä on keskeistä patriarkaalisen kulttuurin luomien stereotyyppisten naisahmojen ja naisen oman äänen löytymisen välinen kirjallinen kahnaus. Gilbertin ja Gubarin teoriaa vasten Corellin teosten hankala sukupuoli-ideologia olisi luonnollinen ilmenemismuoto naisen oman äänen löytymisen ja tradition luoman paineen ristiaallokelle. Corellin romaaneiden yhtäältä

monoliittisena ilmenevä ”hyvän” ja ”pahan” naisen hahmotyyppejä hyödyntävä ajattelu ja tähän ideologiseen kerrontaan ristiriitaisesti asettuva eksplisiittinen ”feministinen” sanoma ja Lilithin kaltaiset henkilöahmot olisivat siis tulosta tradition ja oman äänen löytymisen välisestä kamppailusta.

Gilbertin ja Gubarin feministinen näkemys naiskirjailijasta patriarkaalisen tradition rajoitteiden kourissa täytyy ymmärtää angloamerikkalaista feminismiä ja sen kehittämää gynokritiikin²⁰ metodia vasten. Anne K. Mellor tiivistää metodin perusajatuksiksi sen, että naisten ja miesten ajattelu ja kirjoitus eroavat toisistaan, sillä sukupuolen oletetaan olevan sosiaalisille ja biologisille eroille pohjaava konstruktio. Karkeasti ottaen angloamerikkalainen tutkimustraditio olettaa naisten maailmankuvan erilaiseksi, sillä heillä on fyysisiä kokemuksia, joita miehet eivät voi jakaa, ja erilaiset historiallisesti muotoutuneet roolit. Kritiikin tehtävä on osoittaa, kuinka tekstit tuottavat ja ylläpitävät olemassa olevia sukupuolirooleja. Toisaalta kritiikki etsii myös tekstejä, jotka tarjoavat vaihtoehtoisia malleja seksuaali-identiteetille ja kokemukselle. (Mellor, 1988, 3–4.) Miesten kirjoittamat tekstit naisista kuvaisivat siis naiseutta ainoastaan miehisestä näkökulmasta, joka ei voi tavoittaa naisen todellista kokemusmaailmaa.

Tässä hengessä Gilbert ja Gubar kartoittavat patriarkaalisen kulttuurin luomia naiskuvauksen konventioita ja naiskirjailijan erityisesti 1800-luvulla käymää kamppailua sen eteen, että hän löytäisi oman äänen näiden representaatiokaavojen alta. Gilbert ja Gubar nivovat analyysiinsä metaforisen tason: he kuvaavat luovuuden implikoivan maskuliinisuutta, eli kirjailija on tekstinsä Jumala tai ”isä”. Tämän ”isyyden” metaforisena peniksenä Gilbert ja Gubar näkevät kynän (pen/penis), ja tämä kirjallisen isyyden metafora implikoi, että kirjallisuus ei voi olla naisen alaa, sillä se olisi fysiologisesti ja sosiologisesti mahdotonta. Tässä metaforisessa ajattelussa miehinen seksuaalisuuden potentia assosioidaan luovaan kirjalliseen voimaan. Miehinen fantasia on siten tuottanut myös naisten kuvat kirjallisuudessa. Tämä paljastaa sen, että naisesta tuotetut kuvat olleet redusoituja stereotyypppejä ennemmin kuin todellista naiseutta kuvaavia representaatioita, sillä nainen ei ole voinut tuoda omaa ääntään kuuluviin. Gilbert ja Gubar näkevät naiskirjailijan historiallisen altavastaajan aseman liittyneen tähän kirjallisten konventioiden muotoutumiseen. Kulttuurista ulossuljettu nainen on ilmennyt kirjallisuudessa äärilaitoina. Maskuliininen näkökulma olisi muovannut naisia ideaaleiksi ”kodin enkelin”²¹ tyypeiksi, joille on luotu kaksoisolennoksi demonisen tai hirviömäisen naisen kuva. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 4–19.) Gilbertin ja Gubarin teoriaa vasten tulkiten esimer-

²⁰ Gynokritiikki on Elaine Showalterin lanseeraama nimi suuntaukselle (Moi 1985, 75).

²¹ Ajatus enkelimäisestä naisesta, joka toimi välittäjänä tai tulkitsijana taivaallisen vallan ja ihmisen välillä muotoutui Danten, Miltonin ja Goethen myötävaikutuksella. Vaikutteita kodin enkeli sai myös Neitsyt Maria -kultista. Esimerkiksi Goethen ”Das Ewig-Weibliche” merkitsi passiivista välittäjää maailman ja Jumalan välillä – ilman omaa luovaa voimaa olevaa naista, jonka puhtaus liittyi minättömyyteen. Kodin enkelin tyyppille oli ominaista, että hänellä ei ollut ”omaa tarinaa” kerrottavanaan. (Gilbert & Gubar 2000, 20–22.)

kiksi Lilith-myytti on patriarkaalisen ja misogynistisen kulttuurin luomus, eikä se tarjoa näkökulmaa naisen kokemukseen saati anna naiselle omaa ääntä. Myytti olisi siis maskuliinisesta positiosta käsin tulkittu näkemys vapautta ja itsenäisyyttä havittelevasta naisesta.

Gilbert ja Gubar näkevät naisen vapautumisen näistä misogynistisista representaatiomatriiseista tapahtuneen psykologisena kamppailuna, joka on heijastunut kirjalliseen kenttään. Matkalla kirjalliseen autonomiaan naisen oli ensin käytävä läpi nämä myyttiset maskit ja sulautettava ne omaan ilmaisuunsa. Hänen oli ”tapettava” miehen luoma esteettinen ideaali ja sen hirviömäinen kaksois-olento. Keinona tähän saattoi olla esimerkiksi miehisten genrejen muokkaaminen ja niiden käyttäminen omien tarinoiden kertomisen valeasuina, tai polaaristen naiskuvien hajottaminen ja kertominen uudelleen. (Emt. 15–17; 73–76.) Toril Moin mukaan tämä näkemys ei ole ongelmaton, sillä se ankkuroi naisten kirjoittamat tekstit feministiseen vihaan patriarkaattia kohtaan ja lopulta nojaa siihen samaan patriarkaaliseen käsitykseen, jota pyrkii kritisoimaan – se nostaa tekijän tekstin keskeiseksi auktoriteetiksi (Moi 1985, 62–63). On myös rajoittunutta olettaa nämä miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa esiintyvät naiseuden stereotyyppiset kuvat järjestään naisten ilmaisuvoimaa kahlitseviksi, sillä myös naiskirjailijat ovat osallistuneet polaaristen ja stereotyyppisten naishahmojen kehittämiseen.²²

Corellin romaaneiden *femme fatale* ja ideaali naisnero ammentavat patriarkaalisen kulttuurin representaatiokaavoista. Vaikka ne eivät olekaan aivan esikuviansa mukaisia, vaan esimerkiksi ideaali naisnero toteuttaa esikuvalleen vierasta itsenäisyyttä ja uudistaa siten hahmotyyppiä, voidaan ne kuitenkin kokea feministisestä näkökulmasta ongelmallisiksi, sillä Corellin naiseuden representaatioissa sukupuoli luetaan essentialistiseksi piirteeksi. Vanhakantaista naismallia kannattelevat konventionaaliset kuvaustaktikat tuntuvat syövän romaanituotannossa ilmenevältä naiskysymykseltä uskottavuutta, tai ainakin ne ovat ristiriidassa naisen vapauden mahdollisuuksien kanssa. Kuinka tähän probleemaan tulisi poliittisesti uskottavan feministisen tutkimuksen suhtautua, ellei se halua nostaa (Corellin) ”regressiivisiä aatteita” seinälleen?

Elaine Showalter on ehdottanut, että Corellin ”feminismissä” stereotyyppisiä kohtalokkaan naisen ominaisuuksia käytettäisiin arvottamaan nainen miehen yläpuolelle, sillä Corelli näkee naisen kauneuden ja viekoittelevan luonteen olevan parempi vallankäytön lähde kuin pelkkä äänioikeus. Showalter tähdentää, että Corellin feminismissä naiset saavat valtansa hierarkkisessa suhteessa miehiin: miehet palvovat naiseutta, joka on joka suhteessa erilainen. Saavuttaakseen älyllisen tasa-vertaisuuden miehen kanssa ja todistaakseen oman sukupuolensa ”jalouden ja hienouden” naisen on varottava kopioimasta miestä. Sen sijaan hänen on huolella vaalittava kaunista erilaisuuttaan. (Sho-

²² Esimerkiksi Charlotte Dacren romaani *Zofloya, or, The Moor* (1806) on ilmeisesti vaikuttanut romantikkoihin. Tätä on kuitenkin tutkittu kovin vähän ja Dacre on melkein unohtunut kirjallisuushistoriasta.

walter 1977/1982, 226.) Corelli korostaa toki niin kaunokirjallisissa teksteissään kuin naisasiallisissa pamfleteissaan naisellisten avujen potentiaalia ja lukijaan ehkä suurimman vaikutuksen tekevätkin Corellin melodramaattiset femme fatale -hahmot. Sensuellien viettelijättärien valta miehiin ei kuitenkaan ole romaaneissa avain sukupuolten tasavertaisuuteen. Naiseuteen perustuvan vaikutusvallan tekee hyväksyttäväksi vasta intentiot ulkoisten avujen takana. Ne henkilöhahmot, jotka nostetaan naisellisuutensa säilyttäen tasavertaisiksi miesten kanssa, ovat motiiveiltaan pyyteettömiä ja moraalisesti nuhteettomia, mutta säilyttävät tämän päälle vielä fyysisen puoleensavetävyyden ja kaikki naiselliset avut – toisin sanoen tukeutuvat ”kodin enkelin” tyyppiin. Showalter erehtyy väittäessään Corellin asettavan naisen vallan ikoniksi kauniin viettelijättären, sillä hän ei tee erottelua Corellin femme fatale -hahmojen ja toisen, eli ideaalin, mutta myös naisellisiin avuihin – joskin aivan eri tavalla – nojaavan hahmotyypin välille. Vaikuttaisikin siltä, että Corellin ideaalinaiseen sekoittuu osanen aktiivista femme fatalea. Tämän vuoksi raja tuhoisan femme fatalen ja ihanteellisen naisen välillä on usein hiuksenhieno.

Corellin ideaalit naisnerot ja femme fatale -hahmot voisi tästä huolimatta nähdä keinona murtaa niitä naisen ahtaita rajoja, joita romaanin sukupuoli-ideologiassa paradoksaalisesti samanaikaisesti pönkitetään ja kritisoidaan. Esimerkiksi Nina Auerbach näkee ensituntumalta jäykän kategorisesti viktoriaanisen ajan taiteen naiskuvia kahlinneet konventiot potentiaalisesti kumouksellisina. Taiteen projektio naisesta metamorfisiin suuriin hahmotyyppeihin pikemminkin glorifioi naisen, sillä nämä myyttiset naiseuden kategoriset representaatiot kykenevät pakenemaan yksittäisen tekstin rajoja ja siten jopa heijastelemaan poliittisia saavutuksia. Auerbach tuntuu ajattelevan, että nämä suuret enkelin tai demonin hahmotyypit saattavat kirjallisuudessa ylittää niitä rajoja, joilla patriarkaalinen kulttuuri on naista määrittänyt. Näin esimerkiksi kirjallisuudessa kuvattu ihanteellinen kodin enkeli saattoi olla kaukana yhteiskunnan todellisuudessa asettamasta epäitsekkyään ja uhrautuvan naisen normista. Myös demonisen hahmon saattaa nähdä paitsi kulttuurisesti tuomittuna, niin myös konventionaalista moraalista suurella egollaan pilkkaavana. Viktoriaanisessa ahdasmielisessä kulttuurissa myytit olisivat olleet eräänlainen vastaus ympäristöönsä, naisten hautautuneitten elämien kristallisoituneita heijastumia. (Auerbach 1982, 9–12, 185–188.)

Irene ja muissa Corellin romaaneissa esiintyvät samankaltaiset ideaalin naisneron hahmot ilmentävät ”kodin enkelin” normatiivisia ominaisuuksia, mutta rikkovat samalla naiselle suodun piirin rajat. Glorifioimalla viktoriaanisen ideaalin naiseuden kohderomaanissani pyritään osoittamaan kohti naiseuden positiivista voimavaraa. Ihanteen normit täyttävän naisen moraalinen ylemmyys voi nostaa naisen koko miessukupuolen yläpuolelle, aivan kuten lahjakkaan Irenen käy. Myöskään Corellin kuvaamat viettelijättäret veivät ole ainoastaan tradition ”passiivinen jatke”, vaan ne voidaan nähdä keinona käsitellä tukahdutettuja impulsseja. Gilbertin ja Gubarin mukaan 1800-luvun naiskir-

jailijat loivat usein synkkiä kaksoisolentoja itselleen ja sankarittarelleen. Näihin demonisiin henkilöihahmoihin projisoitui tukahdutettu viha patriarkaattia kohtaan – hullu nainen oli naiskirjailijan ahdistuksen ja raivon merkki. Demoniseksi leimattu nainen etsii voimaa määritellä itse itsensä. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 79.)

Ongelmaksi kuitenkin nousee, että kohdetekstissäni toistetaan naisen toiseksi arvottanutta retoriikkaa ja se, että tämä ei tapahdu vain henkilöihahmojen kuvauksessa se läpäisee koko romaanin ideologian. Kenties tunnetuin esitys naisen toiseudesta on Simone de Beauvoirin muotoilema. Hänen mukaansa nainen on aikojen saatossa alistettu objektiksi miehelle ja konstruoitu ”toisena” suhteessa mieheen. Siten naiselta on kielletty oikeus omaan subjektiviteettiin. Tämä käsitys läpäisee yhteiskunnan sosiaalisen, kulttuurisen ja poliittisen elämän, minkä lisäksi naiset myös itse omaksuvat olemassaolon ”toisina” ja ovat siten huonossa uskossa ja epäautenttisuuden tilassa. Beauvoir kuitenkin kieltää, että toiseus olisi määräävä olemassaolon tila, sillä kuuluisan kiteytyksensä mukaan ”naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan”. Naisen itseymmärryksen ja toiminnan rajoittuneisuuteen ovat siis vaikuttaneet yhteiskunnalliset valtasuhteet, ei niinkään mikään naisten yhteinen olemuksellinen piirre. (De Beauvoir 1949/1980, 3–45.)

Tämä naisen toiseus ilmenee hierarkkisesti värittyneenä tapana hahmottaa ja jäsentää maailmaa. Feministisessä teoriassa länsimaisen ajattelun dikotomisuutta on painottanut myös Hélène Cixous. Hänen mukaansa länsimainen ajattelu on aina konstruoitunut vastakohtaisuuksien kautta. Tällaisia dikotomioita ovat esimerkiksi aktiivisuus/passiivisuus, aurinko/kuu, kulttuuri/luonto, päivä/yö – ja tietysti mies/nainen. Tämä binaarinen ja hierarkkinen oppositio, jossa ensimmäinen on arvotettu toista korkeammalle, toistuu kaikessa ajattelussa, joka järjestää maailmaa hierarkioiden kautta ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi. Nainen edustaa tässä ajattelussa passiivisuutta tai sitten häntä ei yksinkertaisesti edes ole sisällytetty siihen. (Cixous 1975/1986, 63–64.) Corellin romaani vaikuttaa toistelevan tätä samaa binaarista ja hierarkkista ajattelua. Temaattisesti tärkeimmät dikotomiat romaanissa muodostuvat tieteen/luonnon, älyn/uskon ja ”faktan”/fantasian välille. Väljästi määriteltynä kyseessä on länsimaisen rationaalisen ajattelun ja uskon tai mielikuvituksen vastakkaisasettelu. Näistä tiedettä, älyä ja faktuaalista edustaa El-Râmin henkilöihahmo, kun taas luontoa, uskoa ja fantasiaa edustaa Lilith.

Romaanissa arvotetaan kuitenkin naisen toiseuteen liitetyt piirteet binaarisen jakauman toiselle puolelle. Naisellisiksi leimatuista passiivisuudesta, hyveellisyydestä, naiivista uskonnollisuudesta ja haaveellisuudesta tuleekin ratkaisevasti tavoiteltavia ominaisuuksia.²³ Ne nostetaan todellisiksi hy-

²³ Uuden naisen suuntausta edustaneista kirjailijoista ainakin George Egerton (Mary Chavelita Dunne Bright 1859–1945) asettaa novelleissaan naiseuden ihannoiduksi voimavaraksi naiseen perinteisesti yhdistetyn ”luonnon”. Myös Egertonin kaunokirjallisuudessa tuotannossa dikotominen hierarkia koetetaan kääntää.

vän ihmisen tunnisteiksi, jotka vievät lopulta vapahdukseen synnin ja ikävän maallisesta kiertokulusta.²⁴ Romaanin loppuratkaisussa kruunu annetaan voitokkaalle luonnolle ja passiivisena kohtalonsa toteutumista odottelevalle naiselle.

Feministisestä näkökulmasta Corellin romaanin sukupuoliessentialismi taipuu eriäviin tulkintoihin. Corellin romaani voi helposti johdattaa antifeministiseen tulkintaan, sillä siinä pohjataan misogynistisiin diskursseihin. Romaanin feministinen sanoma olisi siis vain näennäinen, sillä lopulta naiseuden toiseutta vain toistettaisiin ja tämänkaltaisen kerronta vain vahvistaisi naisen kulttuurisesti alisteista asemaa. Toisaalta romaanin voisi aivan yhtä hyvin tulkita samojen piirteiden nojalla feministisenä. Feministisessä tulkinnassa romaanissa käytetyt misogynistiset ainekset toimisivatkin käänteisesti, sillä kerronnassa niiden binaarinen oppositio kumottaisiin tai mitätöitäisiin ja sukupuolten entinen hierarkkinen suhde kiellettäisiin. Tämä eriävien tulkintojen yhtäaikainen olemassaolo tulisi myöntää, jotta feministisellä analyysillä olisi voimaa. Molemmat ajattelutavat ovat yhtä oikeita tai vääriä, ja molemmille löytyy perusteensa. Feministitutkija ei saisikaan sortua polaariseen ajatteluun, sillä tämä paitsi sulkee ulkopuolelleen potentiaalisia tutkimuskohteita ja -tuloksia, niin myös lähenee kohti sitä naisen ulkopuolelle sulkenutta ajattelua, jota feministinen kritiikki on pyrkinyt ruotimaan.

Culler näkee, että sukupuolten binaarisuutta dekonstruoivassa tekstianalyysissä ei riitä tasavertaisuuden kuuluttaminen tai naisen ja miehen välisen hierarkian kieltäminen, sillä tämä saattaa johtaa asiantilan neutralisoimiseen, joka käytännössä jättää tilanteen entiselleen. Myös katsantotapa, jossa feminiininen nostetaan maskuliinisen ylitse nostaa esiin ainoastaan metaforisen naiseuden, jolloin todellinen nainen suljetaan ulkopuolelle. Tällainen naista metaforisesti suurempiin ideoihin assosioiva feminismi tekee todellisuudessa oikeista naisista marginaalisia. (Culler 1998, 166–167.) Ei siis ole ihme, että Corellin tuotannon voi nähdä hankalana feministiselle dekonstruoivalle tutkimukselle. Kohderomaanini ikään kuin dekonstruoii naisen ja miehen välistä binaarista oppositiota, mutta samalla jättää sen ennalleen. Myös romaanin metaforinen naiseus on sukupuolikriittisestä näkökulmasta ongelmallista. Kerronnan melodramatiikka tuntuu vielä korostavan henkilöhahmojen etäisyyksiä todellisen maailman naisten ahdingosta. Kaavamaisesti konventioitaan toistavien henkilöhahmojen piirteitä ei ole naturalisoitu kovinkaan pitkälle, vaan ne ovat ennemmin stereotyyppisiä luonnekarikatyyrejä kuin todellisen elämän ihmisiä imitoivia konstruktioita. Tämän vuoksi voisi esittää, että Corellin romaanien henkilöhahmokuvaus ei luonnehdi todellisen elämän naisia ja miehiä, eikä se heijastele mitään todellisia sukupuolia. Se tuntuu vievän huomion metaforiseen, luon-

²⁴ Monista Corellin romaaneista kuten esimerkiksi *Ziska* (1897) tai *Ardatah*. (1889). välittyy reinkarnaatio-oppi, joka on osa Corellin omalaatuista esoteeriskristillistä näkemystä.

toon ja passiivisuuteen assosioituvaa naiseuteen ja etäännyttävän siten romaanin todellisesta naiskysymyksestä, jota voisi uskottavammin kuvata esimerkiksi realistisen proosan avulla.

Toisaalta tässä voisi olla syy ja avain feministiseen tulkintaan. Erään reitin voisi tarjota henkilöhahmojen tutkimus, ei vain polariteetteina ja stereotyyppinä, vaan sellaisina romaanin komponentteina, joiden kautta muokataan ideologista käsitystä naisesta ja miehestä ja joiden välityksellä osallistutaan dialogiin aikakauden sukupuolikäsitysten kanssa. Esimerkiksi Janet Wolff huomauttaa, että taiteilija tai kirjailija luo teoksensa aina kulloinkin saatavilla olevien taiteen tuottamisen muotojen ja konventioiden avulla. Taideteos ei siis ole ideologian passiivinen välittäjä, vaan teoksessa ideologiat työstetään uudelleen esteettisessä muodossa. Teoksen mahdollista kumouksellisuutta tarkasteltaessa tulisikin tutkia niitä tapoja, joilla esteettisiä konventioita käytetään ja verrata sitten teoksen suhdetta muihin taideteoksiin. (Wolff 1993, 65.) Kohdeteokseni feministinen tarkastelu ei siis merkitse vain romaanista välittyvän sukupuoli-ideologian esiin abstrahointia ja kommentointia. Kohderomaanini ei toista passiivisesti tietynlaista sukupuoli-ideologiaa. Sisäiset ristiriidat ja mahdollisuus sovittaa ne koherentteihin tulkintoihin ovat ennemmin merkki siitä, että romaanissa on käynnissä ”neuvottelu” vallitsevista sukupuolinormeista. Epärealistiset ja stereotyyppisille konventioille pohjaavat henkilöhahmot olisivat siis keino liittää romaani edeltävän kirjallisuuden ja taiteen kanssa ”dialogiin” sukupuolten esittämisen malleista. Romaanin jäykkä, hahmotyypeille perustuva henkilöhahmomalli voitaisiin tällä tavalla nähdä naiseuden tutkimisena fantasian ja stereotyyppien avulla.

Feministinen tutkimus on kehittänyt semioottisen käsitteen ”nainen merkinä” kuvaamaan sitä tapaa, jolla naisen status ymmärretään ja esitetään institutionaalisissa käytänteissä. Termin lanseerannut Elizabeth Cowie esittää, että naiseus tuotetaan sosiaalisessa elämässä merkinä, jolle ei kuitenkaan ole olemassa mitään reaalista vastinetta. ”Nainen” ei siis ole mitään olemassa olevaa tai todellista. Tämän vuoksi huomio olisi kiinnitettävä näihin merkitsemisen käytänteisiin, jotka tuottavat ”naisen”. (Cowie 1978/2000, 48–49.) Toisaalta myös kirjallisuuden henkilöhahmosta voi tulla vastaavanlainen merkki. Tai oikeammin myös kirjallisuus osallistuu niihin institutionaalsiin merkitsemisen käytänteisiin, jotka tuottavat ja ylläpitävät käsitystä siitä, mitä naiseus on.

Hélène Cixous tarjoaa artikkelissaan ”The Character of Character” (1974) näkökulman henkilöhahmon merkitykseen ideologisena merkinä. Cixous näkee henkilöhahmon muotoutumisen tapahtuvan kontrollin ja yhdenmukaistavuuden periaatteella, joka kohdentuu subjektinmuodostuksen kahteen rekisteriin. Cixous’n esittelemän ajatuksen taustalla on lacanilainen jaottelu imaginaarisen ja symbolisen välillä. Subjektin ja tiedon muodostumisessa imaginaarinen on alisteista symboliselle. Imaginaarinen on identifikaatioiden kategoria ja havaintojen tekemisen rekisteri, mutta se on alisteinen symboliselle, joka tuottaa erojen järjestelmän. Cixous’n mukaan yksilön sosialisatio

edellyttää, että imaginaarisen tuottavuutta hallitaan, ja alitajuinen tuottavuus tukahdutetaan, sillä se uhkaa vakiintunutta järjestystä, jossa ”ego” koodataan aina valmiiksi paikoilleen. Samoin myös ”henkilöhahmo” syntyy ennalta koodattuun merkitysketjuun, jota lukijan tulkinta vuorostaan tukee vahvistamalla henkilöhahmon tunnistettavat piirteet. ”Henkilöhahmo” kuitenkin sulkee tehokkaasti ulos avoimen ja arvaamattoman imaginaarisen ja samalla subjektin olemuksen loputtomana potentiaalina. Cixous käsittää henkilöhahmon subjektiviteetin repression tuloksena, ja näkee siten kirjalliset kohtaukset tietoisien – konventionalisoivan ja valmiisiin kulttuurin hyväksyviin malleihin mukauttavan – hallinnan alla. ”Henkilöhahmon myytti” olisi siis merkinä ja rattaana kirjallisessa ja ideologisessa koneistossa. (Cixous 1974, 384.)

Cixous siis näkee henkilöhahmon eräänlaisena ideologisena vallan välineenä, joka tuottaa ja ylläpitää sosialisointia asettamia normeja subjektille. Corellin romaaneista välittyvää sukupuoli-ideologiaa tuotetaan ja pidetään yllä henkilöhahmoissa, joiden voisi olettaa heijastelevan didaktisesti välitettyä jumalallista järjestystä ja sukupuolidikotomiaa. Henkilöhahmot voidaankin nähdä ideologisina vallan välineinä, jotka osaltaan mukauttavat subjektikäsitystä normatiivisuuteen ja kulttuurisesti hyväksytyyn muottiin. Kohdeteokseni tapauksessa tämä merkitsee esimerkiksi viktoriaanisajan ihannesukupuolirooleja. Romaani on kuitenkin sisäisesti ristiriitainen, sillä henkilöhahmot ylittävät rajojaan huolimatta jumalallisesta dikotomisesta järjestyksestä. Eräs luonteva tapa olisi ymmärtää romaanista välittyvä sukupuoli-ideologia eräänlaisena naisen ahtaiden rajojen venyttämisenä – ammatillinen itsenäisyys ja taiteellinen luovuus ovat myös naiselle soveliaita ominaisuuksia, mikäli hän muistaa pitää kiinni naiseutensa hyveistä.

Romaanissa naiseudesta rakentuu stereotyyppien ja kuluneiden konventioiden avustuksella kaksipuolinen ideologinen merkki. Hyvän ja pahan tai ideaalin ja femme fataleen kuvaamiseen käytetyistä konventioista huolimatta henkilöhahmot eivät kuitenkaan noudata dikotomista kaavaa, vaan sekoittuvat toisiinsa – demonisuus pilkahtelee myös ihanteellisessa naisessa. Kerronta voisi osoittaa, että ”naiseuden merkille” ei ole olemassa mitään reaalista vastinetta. Vaikka romaanin naiseuden representaatioon liittyy ideologisesti arveluttava misogynistisen patriarkaliskin traditio, mahdollistavat stereotyyppien ja kerronnan välisen suhteen hankaumat myös toisenlaiset tulkinnat. Tässä voisi piillä myös romaanin mahdollinen kumouksellinen voima.

Stereotyyppinen dikotomisuus ei siis saisi säikäyttää tekemästä romaanista feminististä tai sukupuolikriittistä tulkintaa. Kerronta rakentuu misogynistisille konventioille, mutta samalla niiden avustuksella kehitellään Lilithille pakoreitti, vapautumisen tarina. On kiinnostava huomio siihen, kuinka polariteetit murtuvat, kuinka merkitykset pluralisoituvat ja antavat mahdollisuuksia uusille rikkaammille tulkinnoille naiseudesta tai sukupuolesta. Jo kohdeteokseni antaa hyvän lähtökohdan tämänkaltaiseen feministiseen luentaan: Corellin muissa romaaneissa femme fatale ja ideaali nais-

nero esiintyvät usein rinnakkain stereotyyppinä, jotka peilaavat toisiltaan puuttuvia ominaisuuksia. *The Soul of Lilith* tarjoaa tähän malliin kuitenkin haasteen: romaanista ei ole konstruotavissa selkeää femme fatale/ideaali naisnero -paria. Lilith on yhtä ihanteellinen kuin Irene. Romaanin binaarista sukupuoli-ideologiaa vasten mielenkiintoisin kysymys koskeekin Lilithiä: miksi Lilith ei ole edeltäjien luoman mallin kaltainen, miksi pahasta on tullut hyvä?

2.2 Lilith, naisemansipaation demoni

Corellia ei ole perinteisesti laskettu feministiseksi kirjailijaksi, vaikka hänen kirjallisen tuotantonsa keskeinen teema on – edellä kuvatuille kerronnan tendensseille vastakkaisesti – juuri nais- tai yleisemmin sukupuoliproblematiikka. Erityisesti kysymykset naisen ja luovuuden tai nerouden suhteesta ja naisen vaikeuksista luoda uraa taiteilijana toistuvat romaanista toiseen. Naiskysymyksessään Corelli resonoi ajan emansipatorisia pyrkimyksiä. 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla Euroopassa ja Yhdysvalloissa syntyi naisten tasa-arvoa vaativa yhteiskunnallinen liike, jota kutsuttiin ainakin Britanniassa nimellä *New Woman* (Showalter 1992/2001, 38–39).²⁵ Ilmiön myötä syntyi kosolti kaunokirjallisia teoksia, jotka peilasivat naisemansipaation esteitä ja mahdollisuuksia. Uutta naista edustanut kirjallisuus ei ollut kuitenkaan yksiselitteinen suuntaus, sillä tyyliltään, lähestymistavoiltaan ja osin myös arvomaailmoiltaan teokset saattavat olla hyvin erilaisia. Yhteistä suuntauksen edustajille oli huomion kiinnittäminen naisen oikeuksiin ja asemaan sekä avioliitto-instituution epäoikeudenmukaisuuden esiintuominen. Myös mieskirjailijat käsittelivät uuden naisen esiin astumista, joten käsitettä ei ole syytä rajata yksinomaan naisnäkökulmasta kirjoitettuun kirjallisuuteen. Esimerkiksi Thomas Hardyn traaginen romaani *Jude The Obscure* (1895) aiheutti aikanaan paheksuntaa, sillä se kuvaa sosiaalisen ja taloudellisen eriarvoisuuden lisäksi tasa-arvoisen avoliiton mahdottomuutta jäykkien moraalikonventioiden paineessa.²⁶ Vakavahenkisen fiktion rinnalla esiintyi toki myös liikettä popularisoivia teoksia, eikä lähestymistapa aina sympatisoinut naisten uusia rooleja.

²⁵ Ilmiön rajaus ja määrittely on hankalaa. Sen syntyä on kartoitettu aina 1860-luvulle, vaikka varsinaisesti uuden naisen ilmiö nousi voimakkaana esiin 1880- ja 1890-luvuilla jatkuen aina 1900-luvun alkupuoliskolle.

²⁶ Hardy ja esimerkiksi Grant Allen 1890-luvulla kuohuttaneessa romaanissaan *The Woman Who Did* (1895) suhtautuivat uuteen naiseen kuitenkin ironisesti ja teosten implisiittinen viesti onkin, että naisten ei tulisi rikkoa sukupuolensa rajoja. Hardyn romaanin nimihenkilö Jude toteaa kuolinvuoteellaan seuraavaa: “Strange difference of sex, that time and circumstance, which enlarge the views of most men, narrow the views of women almost invariably.” (Hardy 1895/1994, 480). Tämänkaltaiset uuteen naiseen kohdistuvat antipatiat eivät kuitenkaan välittyneet yksinomaan mieskirjailijoiden teoksista. Naisliikettä vastustavat naiskirjailijat – kuten esimerkiksi Eliza Lynn Linton – olivat yhtä lailla edustettuina (Showalter 1992/2001, 24).

Suuntauksen estetiikka liittyi ”vakavasti uutta naista edustaneilla” naiskirjailijoilla naisen koke-
muksellisuuteen, josta koetettiin luoda uudenlaisia kertomuksia. Kirjailijat saattoivat myös mielel-
lään kokeilla vaihtoehtoisia kerronnan muotoja, kuten esimerkiksi allegoriaa. (Showalter
1992/2001, 64.) Corellin tiedetään vastustaneen uuden naisen liikettä, vaikka hän käsitteleeekin sa-
moja teemoja teoksissaan (Federico 2000, 2–3). Syynä Corellin ilmaisemille antipatioille oli pelko
uuden naisen ”miehistymisestä”, eli perinteisen naisellisuuden katoamisesta. Corellin romaanituo-
tannon voi kuitenkin nähdä osallistuvan samaan uuden naisen diskurssiin. Kuitenkin – mikäli naisen
kirjoittamista ja oman äänen löytämistä ovat kahlinneet miehiset fantasiat naisesta – vaikuttaisi Co-
relli femme fatale -hahmoineen ja kodin enkeleineen painivan tämän kulttuurisen representaa-
tiomatriisin kanssa ankarammin kuin siitä tuolloin vapautumassa olleet uuden naisen -kirjallisuutta
luoneet kanssasisarensa.

Fin de siècle -kausi voidaan feministisestä näkökulmasta ymmärtää naisvihamielisenä ainakin
kirjallisuuden estetiikan kannalta, josta esimerkkinä mainitsin naiskirjailijoiden marginalisoitumi-
sen ja Corellin osakseen saaman kirjallisen eliitin vihamielisyyden. Demoniset naishahmot, femme
fatalet, voidaan nähdä myös kirjallisuuden tapana käsitellä itsenäistymään pyrkivien naisten luomaa
uhkaa. Femme fatale nousikin ajan keskeiseksi ikoniseksi kuvaksi. Kohtalokkaan naisen tuhovim-
ma tiivistyy kenties voimakkaimmin Oscar Wilden fin de siècle -näytelmässä *Salome* (1895)²⁷.
George Ross Ridgen mukaan fin de siècle -kauden femme fatale -hahmossa naiseus voi saada ironi-
sen sävyn. Femme fatalen ulkoinen tenhovoima ei kätke alleen naista sellaisena kuin hänet perintei-
sesti on haluttu ymmärtää, vaan sukupuolten binaarisesta hierarkiasta poikkeavan ja siten ”epäluon-
nollisen sukupuolen”. Naisellisina pidettyjen taipumusten sijaan femme fatale tuo mukanaan tuhoa.
Hän on menettänyt naisellisen kyvyn rakastaa ja sen myötä perinteinen naisen rooli ei sovellu hä-
nelle. Idealisoidusta naisesta tulee pahantahtoinen vampyyri, joka uhkaa tuhota heikompansa, deka-
dentin miehen. (Ross Ridge 1961, 353–355.)

Femme fatalen voi ymmärtää uuden, emansipoitumaan pyrkivän ja perinteisiä hierarkkisia suku-
puolirooleja uhkaavana uutena naisena. Lilithin myytti liittyy osin naiseuden hedelmällisyyteen ja
pelkoon sukupuolivietin kontrolloimattomuudesta, sillä Lilith kieltäytyy seksuaalisesta suhteesta
Aadamin kanssa, mutta kuitenkin synnyttää demonilapsiaan kaiken kontrollin ulkopuolella. Siksi on
ymmärrettävää, että Lilith aktivoi 1800-luvun lopun Englannissa tiettyjä kulttuurisia assosiaatioita.

²⁷ Salome tunnetaan Juudean kuninkaan Herodeksen tytärpuolena, jolle kuningas lupasi vastineeksi seitsemän hun-
nun tanssista toteuttaa mitä Salome halusi. Äitinsä Herodiaksen pyynnöstä Salome vaati kuninkaalta Johannes Kas-
tajan pään vadilla. Monilla kirjailijoilla ja taiteilijoilla Salome symboloi naiseen liitettyä pahuutta.

Virginia Allen näkeekin sukupuolimoraalia ja avioliittoinstituutiota pilkanneen Lilithin seksuaalisuutta säädellyttä patriarkaattia uhmaavan uuden naisen kuvana. (Allen 1984, 286.)²⁸

Corellin versiossa Lilith on seksuaalisesti passiivinen, mutta hänen kehonsa herättää vastakkaisessa sukupuolella kontrolloimattomia seksuaalisia impulsseja. Lilith on kuvattu tietämättömäksi omasta eroottisesta vetovoimastaan, eikä hän ilmennä Lilithiin perinteisesti liitettyä kontrolloimattomuutta sukupuoliviettiä tai seksuaalista itsenäisyyttä. Hän muuttuu kuitenkin erotisoiduksi objektiksi El-Râmin himoitsevassa katseessa (käsittelen katsetta tarkemmin luvussa 4). Vaikka Corellin Lilith ei olekaan – ainakaan ensisilmäyksellä – demoninen femme fatale, on hänet ymmärrettävä aikakauden yhteiskunnallisessa kontekstissa. Lilith intertekstuaalisena hahmona asettuu tiiviiseen dialogiseen suhteeseen aikakauden uutta naista peilanneiden femme fatale -hahmojen kanssa. Corellin Lilith on naiskirjailijan luoma vastine misogynistisille kuville, jotka heijastelivat naisen emansipatorisia pyrkimyksiä fin de siècle -kauden Euroopassa.

Juonessa on etusijalla El-Râmin tieteellinen koe, mutta lukijan huomio johdatetaan myös corellimaisesti yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Tällä kertaa kulttuurillisia epäoikeudenmukaisuuksia tarkastellaan Irene Vassiliuksen, lahjakkaan naisneron ja kirjailijan avulla. Ei ole kovinkaan yllättävää, että Irene on kirjallisuuden saralla ansioitunut, mutta kriitikoiden torjuma nainen, sillä samankaltainen henkilöhahmo esiintyy myös muissa Corellin romaaneissa,²⁹ kuten esimerkiksi *The Sorrows of Satan* (1895) ja *The Murder of Delicia* (1896). Irene haluaa luoda uraa tukeutumatta muihin tai hakematta hyväksyntää miessukupuolelta. Hänen henkilökohtainen kapinansa kuitenkin jättää kylmän ja tyhjän kolon: Irene on lopulta hyvin yksinäinen, sillä menestyvän naisen on vaikea löytää miestä. Kuitenkin kun häneltä kysytään, eikö hän koskaan aio avioitua, Irene vastaa: ”I suppose not [...] I fear I should never be able to acknowledge a man my superior” (*SL*, 197).

Irene on romaanin ideaali naisnero, mutta hänessä voi nähdä myös kapinoivan naisen tyyppin, vaikkakin tämä kapina tapahtuu ideaalin enkelimäisen hahmotyyppin rajoissa. Kertomuksessa Irene on se henkilöhahmo, joka personifioi keskeisen kysymyksen: voiko nainen olla itsenäinen? Irene hakee kirjallista autonomiaa ja riippumattomuutta. Hänen halveksuntansa kirjallisuuskriitikkoja kohtaan ilmaisee halua rikkoa normeja ja luoda uutta yleisestä (miesvaltaisesta) mielipiteestä välittämättä. Ajan uuden naisen kirjallisuudelle tuttuun tapaan teoksessa esitetään sarkastiseen sävyyn

²⁸ Lilithillä oli Allenin mukaan myös Rossettin teosten syntykontekstissa merkityksensä suhteessa 1860-luvun nais-emansipaatioon ja laskevien syntyvyyslukujen herättämiin uhkakuviiin. Lilith nähtiin modernin naisen pimeänä puolenä. Kuten Lilith, myös uusi nainen saattoi kieltäytyä tehtävästään jälkeläisten varmistajana. (Allen 1984, 291.)

²⁹ Näitä ihannoidusti esitettyjä, mutta (mies)kriitikoiden väheksymiä naiskirjailijahahmoja on tulkittu usein Corellin oman turhautuneisuuden ja katkeruuden ilmentyminä – hän kun oli kriitikoiden ilkeämielisyyden suosittu kohde, vaikka itse uskoikin edustavansa kirjallisuutta ylevimmillään. (Kts. esim. Federico, 2000.)

yhteiskunnassa vallinnut suhtautuminen naissukupuoleen ja tämän älyllisiin pyrkimyksiin. Irene luennoi seuraavaan tapaan:

Why do men encourage women to every sort of base folly and vanity that may lead them at length to become the slaves of man's lust and cruelty, and yet take every possible means to oppose and hinder them in their attempts to escape from sensuality and animalism into intellectual progress and pre-eminence? In looking back on the history of all famous women, from Sappho downwards to the present time [...] for the woman of intellect they have nothing but a shrug of contempt. If she produces a great work of art in literature, it is never thoroughly acknowledged [...] George Eliot and George Sand took men's names in order to shelter themselves a little from the pitiless storm that assails literary work known to emanate from a woman's brain. (*SL*, 251.)

Teoksessa Lilith-myytin tärkeän kapinallisuuden teeman voisi nähdä jalostuneena naisen kapinaksi naisen älykkyyttä koskevia ennakkoluuloja vastaan. Ehkä siis romaanin Lilithin ”demonisuus” ilmenee laajemmalla tasolla kuin Lilithin henkilöahmossa.

Gilbertin ja Gubarin analyysi naiskirjailijoista patriarkaalisen ideologian vangitsemina saattaisi antaa erään näkökulman demonisuuden teemaan. Tutkijakaksikon mukaan heprealaisen mytologian Lilith on samanaikaisesti ensimmäinen nainen ja ensimmäinen hirviö. Lilithin tarinan voisi heidän mukaansa nähdä merkitsevän sitä, että naisen puhe ja naisen julkea kapina miesvaltaa vastaan ovat yhteydessä toisiinsa. Ne ovat demonisia ja siten tuomittavia. Lilith maksaa kauhean hinnan halustaan määritellä oman asemansa. Hän joutuu kirotuksi, sillä hän pakenee anastamalla vallan auktoriteetilta. Teko on Gilbertin ja Gubarin mukaan nähtävissä oleellisesti myös kirjallisena, sillä Lilith ottaa vallan teoilleen nimeämällä, lausumalla kielletyn sanan (”speaking the Ineffable name”). (Gilbert & Gubar 1979/ 2000, 35–36.) Näkemys korostaa niitä vaikeuksia, joita naisella on ollut itsenäisyyden ja itsensä määrittelyn suhteen. Lilithin yritys ottaa haltuunsa kieli ja hänen kapinansa patriarkaattia vasten vertautuvat Gilbertin ja Gubarin analyysissä naiskirjailijan vaikeuksiin maskuliiniseksi määrittyneessä kirjallisuuden kentässä.

Corellin Lilithin demonisen ulottuvuuden voisi siis nähdä liittyvän sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin. Demonisuus voidaan lukea tarinasta, vaikka Lilith tai Irene eivät ole esikuva Lilithinsä kaltaisia. Gilbert ja Gubar korostavat tuomiota, joka on perinteisesti annettu normeja rikkovan ja kirjallisen vallan itselleen anastavalle naiselle. Tällainen nainen saa ”demonisen” leiman ja on siten suoraa sukua esiäidilleen, Lilithille. Kohderomaanissa demonista nousee merkitsemään Irenen puheen implikoima tuomio: jos nainen nousee tavanomaisen sfäärinsä yläpuolelle ”she is voted by the men ‘unwomanly’” (*SL*, 255). Kapinoiva tai yhteiskunnan asettamia rajoitteita uhmaava nainen ei ole enää nainen, sillä hän on ylittänyt oman sfäärinsä rajat. Teoksen kontekstissa demonisuus tuntuu siis sijaitsevan yhteiskunnan ennakkoluuloissa ennemmin kuin missään naisen olemuksellisessa

piirteessä. Paha on siirretty naisen ulkopuoliseksi ominaisuudeksi, yhteiskunnan vinoutuneeksi enakkoluuloisuudeksi. Romaani kertoo tavallaan Lilithin tarinan kääntöpuolen: kapinalla on kahdet kasvot, on vain valittava kumpaa uskomme, traditiota vai Lilithiä, jonka ahdingolle ja halulle määritellä itse oma elämänsä ei ole pantu painoarvoa. Voisi siis tulkita, että vaikka romaanissa nojataan problemaattisiin stereotyyppisiin naiskuviin, venytetään niitä niin, että luovuus ja nerous voivat olla osa naiseudenkin olemuksellisuutta.

Näin ollen Corellin stereotyyppiset naishahmot voidaan myös ymmärtää strategisena kaunokirjallisuuden keinoin käytävänä feministisenä propagandana. Vaikka ne tuntuvat ensisilmäyksellä tukevan patriarkaalista ideologiaa, voidaan ne nähdä myös tätä purkavina – sitäkin suuremmalla syyllä, että naiskysymys on romaanissa niin eksplisiittisesti läsnä. Stereotypioihin nojaava henkilö-hahmokuvaus voisikin siksi olla Corellin teksteille ominainen tapa ottaa kantaa tuolloin polttavaan sukupuolikysymykseen.

Samoin Lilithin myyttinen hahmotyyppi, jota analysoin tässä tutkielmassa tarkemmin, on sekä edeltäjien luoman kuvaston että uusien merkitysten mertamorfinen muunnelmä. Yleissilmäyksellä vaikuttaa, että romaanissa ohitetaan kokonaan Lilithin henkilö-hahmon myyttinen ulottuvuus – ellei sitten tulkitse Corellin Lilithin demonisuutta ajan yhteiskunnallisia kehyksiä vasten. Vasta tarkemmassa luennassa paljastuu romaanista yksi kohta, jossa eksplisiittisesti viitataan demonisen Lilithin myyttiin. Nuori arabitaiteilija, El-Râmin veli Féraz ei ota todesta nimen rajumpaa ulottuvuutta:

Then he fell to considering the old legend of that Lilith who it is said was Adam's first wife, – and he smiled as he thought what a name of evil omen it was to the Jews [...] while to him, Féraz, it was a name sweeter than honey-sweet singing. (*SL*, 337.)

Alkuperäistä myyttiä ei olekaan pyyhitty jäljettömiin. Juutalaisen mytologian, Goethen, Rossettin, Keatsin ja muiden kirjailijoiden tai taiteilijoiden muovaama myyttinen Lilith on läsnä romaanissa muutoinkin kuin vain lukijan assosiaatioissa. Suhde esikuviin vaikuttaakin konstikkaalta etenkin kun ihanteellisesta Lilithistä voidaan lukea myös demoniseksi tulkittavia piirteitä. Vaikuttaakin, että suuren myyttisen hahmotyyppin käyttö romaanissa toimii laajemmin edeltävän kuvaston kritiikkinä ja naiskuvauksen konventioiden polariteetin murtajana. Analysoin tätä Lilithin mahdollisesti kumo-uksellista suhdetta esikuviinsa tarkemmin seuraavassa luvussa.

3. HENKILÖHAHMOJEN KIERRÄTETYT PIIRTEET

3.1 Isällistä auktoriteettia ja vakiintuneita merkityksiä haastamassa

The Soul of Lilith -romaanissa on läsnä eri Lilith-hahmoja. Nämä käyttäytyvät kuten romaanin nimi, jossa lihallisen femme fatale -hahmon arkkityyppiin yhdistetään henkisyyden määre: ne eivät suhteudu toisiinsa hankauksitta. Romaaniin muotoutuu tällä tavoin erityinen merkitysten kenttä. Kohderomaanissani, kuten muussakin Corellin tuotannossa, erilaiset viittaukset edeltävään kirjallisuuteen ja taiteeseen ovat keskeinen retorinen keino. Usein nämä intertekstuaaliset suhteet muotoutuvat suorien sitaattien avulla. Kohderomaanissani näistä intertekstuaalisista suhteista nousevat yksittäistapauksina kirkkaimmin esille Rossettin Lilith-tulkintojen lisäksi William Shakespearen *Hamlet*, Byronin *Manfred* ja Goethen *Faust*. Henkilöhahmot luodaan näiden ja muiden edeltäjien antamien mallien ja vaikutusten mukaisesti. Siksi ne ovatkin eräänlaista edeltävän taiteen jäljittelyä.

Romaanissa huomio kiinnittyy kilpailuun tai kahnaukseen merkityksistä. Vaikutelma korostuu ehkä juuri siksi, että romaanissa ei koetetaakaan luoda illuusiota aidoista ja luonnollisista subjekteista. Henkilöhahmojen stereotyyppisyys ja intertekstuaalisuus vievät huomion siihen, että kyseessä ei ole mikä tahansa naisen kohtalosta kertova romaani, vaan nimenomaan romaani esikuvista ja edeltäjien luoman naiskuvauksen merkityksistä ja näiden merkitysten ripustamista kahleista. Kohdeteokseni kertoo uudelleen naiselle leimallisiksi ymmärrettyjen piirteiden, dikotomioiden ja hierarkioiden tarinaa. Edeltäjät ovat romaanissa näkyvästi esillä, mutta suhde niihin on mutkikas. Tämän vuoksi on tutkittava kuinka romaanin intertekstuaalisissa suhteissa merkityksiin syntyy murtumia ja ristiriitoja, jotka mahdollistavat sukupuolikriittisen luennan.

Kohdeteokseni kiinnostavin piirre on ristiriitaisuuden vaikutelma, joka syntyy suhteessa naiskuvauksen konventioihin. Ketä tässä olisi uskominen: myyttiä ja legendaa vai romaanin uutta Lilithiä, eli vertauskuvallisesti uutta naista? Ja edelleen: miksi edes kysymys määrittelyn vallasta nousee esille, eikö kyseessä kuitenkin ole ”vain” romaani, jonka kieli ja muoto sallivat kirjailijalle vapaat kädet? Ehkä romaanin ristiriitaisia tuntemuksia herättävä Lilith-hahmo saa lukijan kyseenalaistamaan ja jättää epätietoisuuden tilaan, sillä sen merkityksillä ei tunnu olevan logiikkaa, vaikka didaktinen sanoma suorastaan kehottaa hakemaan järjestystä romaanin maailmasta. Missä siis on tekstin ankkuri: kohdistetaanko huomio romaanissa merkityksistä kilpaileviin ”tekijöihin” ja ristiriitaisiin tulkintoihin vai koetetaanko hahmottaa kerronnasta se taso, joka jättää lukijan tasapainoilemaan erilaisten tulkintojen välillä?

Hélène Cixous esittää Derridan teorian avustuksella, että kirjoituksesta on tärkeää paljastaa sen alkuperäisyyden ja (isällisen) auktoriteetin kyseenalaisuus. Tekstissä ei siis ole totuutta, josta voisi ammentaa, eikä salaisuutta paljastettavana, vaan olennaista siinä on näkymätön ja alitajuinen (*scribable*), lukijaa aktivoiva ulottuvuus, joka kuitenkin alati pakenee kirjoittajalta ja lukijalta. Cixous korostaakin naisen kirjoittamisen olevan tärkeä taktinen ase, joka murtaa maskuliinisen position kirjoittamiseen. Kirjoittavan naisen tulisi siis kyseenalaistaa se, että naissukupuoli – kuten kuolemaakin – ovat esittämisen ulkopuolella. (Conley 1984, 7.) Tämä Cixous’n ajatus on omaani tukeva: romaani ei paljasta vastauksia, mutta se antaa sen sijaan kysymyksiä. Kuitenkin näkisin tärkeänä hahmottaa, kuinka romaania voidaan tulkita myös loogisena kokonaisuutena, jotta tämän jälkeen romaanin yksi yhteen -vastaavuussuhteet voidaan jälleen hajottaa.

Intertekstuaalisuudella voidaan tarkoittaa kirjallisia vaikutussuhteita, jolloin teosten välisyyttä tarkastellaan yksittäisten (suurten) kirjailijoiden suhteena toisiinsa. Tekstit nähdään tällöin jännitteissä suhteessa toisiinsa, esimerkiksi niin, että edeltävien kirjailijoiden tuotokset tulkitaan kilpailevassa suhteessa jälkipolvikirjailijoiden teosten kanssa. Clayton ja Rothstein yleistävät, että vaikutussuhteiden tutkimuksessa keskeistä on kirjallinen välittyminen, kun taas jälkistrukturalistinen intertekstuaalisuuden teoria on tekemisissä persoonattomamman tekstikentän kanssa. Vaikutussuhteiden tutkimuksella on juurensa 1700-luvulla. Tuolloin omaleimaisuus ja nerous herättivät kiinnostusta. Omaleimaisuus nähtiin teoksen tulkinnallisena avaimena ja merkkinä kirjailijan todellisesta neroudesta. (Clayton & Rothstein 1991, 4–5.)

Harold Bloom tutkii tällaista kirjallista välittymistä vaikutussuhteiden teoriassaan, jossa freudilaisuutta sovelletaan kirjalliseen genealogiaan. Bloom esittää, että kirjallisuuden historian dynamiikka nousee suurien edeltäjien tuottamasta ahdistuksesta taiteilijalle – kirjailijan pelosta, että hän ei ole niin sanotusti oman taiteensa varsinainen luoja, vaan että hänen edeltäjiensä teokset saavat oleellisen ensisijaisuuden hänen omaan tuotantoonsa nähden. Edeltävien runoilijoiden luoma traditio aiheuttaa luovalle mielelle painetta: mitä tähän rikkaaseen kulttuurisen perintöön voisi enää lisätä? Mutta luodakseen runoilijan on noustava tämän yläpuolelle. Runoilijan vahvistuminen ja itsetoetus käyvät kuitenkin vain kielen kautta ja kielessä on läsnä jo olemassa oleva runous. Näin yksikään runoilija ei voi kirjoittaa vapaana edeltäjiensä muovaamasta kielestä. Kieli on vaikutteiden kieltä ja se hallitsee runoilijoiden välisiä suhteita. Bloomin mukaan runoilijat eivät koskaan lue tavallisen ihmisen lailla, vaan kirjailijoiden välinen poeettinen vaikutus tapahtuu aina ”väärin lukemisen” kautta. Poeettinen vaikutus on siis hedelmällisimmillään, kun jälkipolven runoilija muovaa oman äänensä tahallisessa edeltäjänsä uudelleentulkinnassa. (Bloom 1973, 24–30.)

Bloomin teorian ongelmana tuntuu olevan, että intertekstuaalisuus käsitetään sisäisenä ilmiönä, joka sitten olisi abstrahoitavissa tekstistä freudilaiseen oidipaaliseen isä-poikasuhteeseen perustuvan

oletusmallin avulla. Se, kuinka tähän sisäiseen ilmiöön päästään käsiksi, ja kuka minäkin aikakautena arvotetaan suureksi runoilijaksi, on puolestaan freudilaisuuden tarjoaman näkemyksen ja tutkijan omien valintojen varassa. Bloomin näkökulma vaikuttaa puutteelliselta myös sen vuoksi, että siitä puuttuu itsekriittinen ote. Se myös sijoittaa intertekstuaalisuuden herkkien taiteilijaegojen väliin kilpailusuhteeseen, eikä ota huomioon kuinka monimutkaisessa sosiaalisessa kentässä intertekstuaalisuuden merkitykset syntyvät. Entä mikä antaa olettaa, että kyse olisi automaattisesti kilpailevasta suhteesta edeltäjiin? Mark Edmundson ehdottaa, että runoilijoiden luomistyössä ei välttämättä olisi niinkään kyse kilpailusta edeltäjiä vastaan, vaan ennemminkin siitä, että runoilijat poimivat edeltäjiltä omalle aikakaudelleen sopivia elementtejä. Positiivisemmin ajateltuna nämä vaikutteet syntyisivät uudelleen elämään, eikä kyseessä olisi hyökkäys edeltäjien runoutta vastaan. (Edmundson 1995, 209.)

Bloomin malli on ongelmallinen myös naiskirjailijan kohdalla. Gilbertin ja Gubarin mukaan naiskirjailija ei sovi Bloomin freudilaiseen isän ja pojan suhdetta korostavaan teoriaan. Bloomin teoria voi kuitenkin olla myös hyödyksi, sillä se paitsi selventää patriarkaalista psykoseksuaalista kontekstia, myös auttaa näkemään selvemmin naiskirjailijoiden ahdistuksen ja kirjallisten saavutusten erityisluonteen. Gilbertin ja Gubarin mukaan naiskirjailijan kohdalla Bloomin hahmottelema ahdistus ei niinkään muotoudu suhteessa edeltäjiin, vaan kyseessä on radikaalimpi luomisen pelko. Naistaiteilija on historian saatossa joutunut ensin määrittelemään uudestaan sosiaalisen roolinsa ennen kuin ajatus luovasta naisesta on ollut mahdollinen. Hänen oli usein etsittävä aktiivisesti naisedeltäjää, mutta ei kuitenkaan uhkaavana voimana, vaan esimerkkinä siitä, että kapina patriarkaalista kirjallisuutta vastaan on mahdollista. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 46–48.)

Bloomin näkemys on osin hyödyllinen rakentaessani tulkintaa Corellin suhteesta edeltävään runouteen ja kirjallisuuteen. On selvää, että Bloomin suurille runoilijoille perustuva malli ei suoraan sovi populaarin tietoisromanssin ja sen vaikutussuhteiden kuvaamiseen. Corellin romaanissa kuitenkin juuri suhde edeltäjiin – paljolti juuri edeltävään runouteen – tuntuu olevan keskeinen. Feministiseltä kannalta romaanissa siteeratut esikuvarunoilijat ja kirjailijat kuten Rossetti, Goethe, Shakespeare ja Byron luovat myös laajemmin jännitteisen suhteen. Vastakkain asettuvat tunnustetut miesedeltäjät ja hyvää makua rikkova bestselleristi, jota ei haluta ottaa vakavasti. Huomio kiinnittyy jännitteeseen, joka syntyy (mies)edeltäjien ja heidän muovaamansa kirjallisuuden esteettisten normien ja Corellin edustaman sentimentaalisen ja feminiinisenä näyttäytyvän kirjallisuuden välille. Usein pitkäkösti siteerattu edeltävä runous esiintyy kontrastina Corellin melodraamalle. Romaani asettuu siis hyvin eksplisiittisesti vuoropuheluun edeltävän tradition kanssa. Ilmiössä näkyikin merkitysten muokkaantuminen kielen dialogisessa ja polyfonisessa prosessissa. Bahtin esittää, että kieli on nähtävä aina aktiivisena dialogisena merkitysten muotoutumisen prosessina, jossa sanat

elävät ja saavat merkityksensä suhteessa sosiohistorialliseen kontekstiinsa. Kieli ei näin ollen voi olla neutraali ilmaisullinen väline, sillä se kantaa aina semanttista kerrostumaansa, siihen jo aiemmin liitettyjä ideologisia merkityksiä. (Bahtin 1981, 262–270.) Corellin romaanin voisi siis nähdä suuntaavan kieltä uusille uomille rehevin ja peittelemättömin keinoin, sillä se sulauttaa ylevää runokieltä populaariin romanssiin ja sekoittaa samalla korkean ja matalan raja-aitoja.

Romaanista voi myös konstruoida kulttuurissa vakiintuneisiin merkityksiin liittyviä ”uudelleenmuotoiluja”, joissa voisi nähdä olevan kyseessä erityisen vaikutussuhteiden ahdistuksen. Esille nousee esimerkiksi viktoriaaniset sukupuolittuneet käsitykset hulluudesta. Romaani alkaa kohtauksella, jossa El-Râmi on katsomassa Shakespearen *Hamlet*-näytelmää. Aloitusta on romaanin tematiikan kannalta hyvin tärkeä, ja tätä vahvistetaan lukuisilla sitaateilla Shakespearen tragediasta. Tanskan prinssin ahdistus tulkitaan romaanissa uudelleen: ollako vai eikö olla, eli kuolema ja sielun kuolemmattomuus teemana, ovat myös Corellin romaanin didaktisen reseptin ydinainekset. Romaania vasten tarkasteltuna *Hamlet*-näytelmä saattaa herättää myös henkilöhahmoihin liittyviä assosiaatioita. Ofeliaan viitataan suoraan kahdesti, ensimmäisen kerran aivan romaanin alussa: ”The scene went on to the despairing interview with Ophelia” (*SL*, 2). Corellin Lilith assosioituu tiettyjen visuaalisten konventioiden kautta tähän Shakespearen tragedian neitoon. Nykylukijalle tätä assosiaatiota Ofelian ja Lilithin välille ei ehkä tule mieleen, mutta tietyn perustein on syytä olettaa, että aikalaislukija saattoi tämänkaltaisen havainnon tehdä. Elaine Showalter on tutkinut naisen ja hulluuden historiaa. Hänen mukaansa Ofeliaan liitettiin varsinkin 1800-luvulla tietyt näyttämökonventiot. Avoimet hiukset, kukkaköynnökset ja yleensä valkoinen asu ilmaisivat Ofelian naiseutta ja hulluutta. Avoimet hiukset olivat loukkaus säädyllyisyyttä vastaan ja kukat liitettiin perinteisesti naisen seksuaalisuuteen. (Showalter 1985, 11.) Myös Lilith makaa vuoteessaan hiukset avoimina, kukkien ympäröimänä valkoisessa mekossaan. Lilith muistuttaa tässä elottomuuden tilassaan itsemurhan tehnyttä Ofeliaa. Lilithin kuvauksesta tulee myös mieleen lukuisat maalaukset, joissa Shakespearen tragedian sankaritar on kuvattu kuolleena vedessä ajalehtimässä, sillä Ofelia oli myös erittäin suosittu maalausaihe prerafaeliittien – joihin Rossettikin kuului – keskuudessa.

Myöhemmin romaanissa esiintyy vielä alluusio Hamlettiin. Se on sitaatti Hamletin ja Ofelian dialogista: ”pure as ice, chaste as snow, thou shalt not escape calumny” (*SL*, 196; Shakespeare 1600/1968, 103). Perinteisesti alluusio on ymmärretty vain epäsuorana viittauksena, mutta William Irwin selventää, että alluusio voi olla myös avoimesti näkyvillä. Tärkeä alluusion piirre onkin sen aikaansaama assosiointi, jonka avulla alluusio tulkitaan osana tekstiä. (Irwin 2001, 287–288.)³⁰ Tämä alluusio on sulautettu El-Râmin ja Irenen dialogiin ja sen tarkoitus on korostaa Irenen täydelli-

³⁰ Machacekin mukaan sellainen alluusio, jossa jonkin edeltävän teoksen lause toistetaan suoraan, on harvinaisempi kuin fraseologinen adaptaatio, jossa alkuperäinen sanallinen ilmiö muuttuu (Machacek 2007, 528).

syyttä ja moraalista ylivertaisuutta. Näytelmästä lainattu kohta jatkuu seuraavasti: ”Get thee to a nunnery, go. Farewell!” (Shakespeare 1600/1968, 103). Sitaatin käytöllä Irenen siveellisyyden ylistämisen yhteydessä voi myös spekuloida. Sanalla ”nunnery” on myös ironinen merkitys bordellina. *The Oxford English Dictionary* näyttää sanaa käytetyn bordellia merkitsemässä (’a house of ill fame’) jo vuonna 1593 ja edelleen 1700-luvulla. Shakespeare-tutkimuksista löytyy erilaisia tulkintoja aiheesta, mutta mitenkään ei vaikuta ilmeiseltä, että sanaa olisi käytetty näytelmässä ironisessa mielessä. Esimerkiksi Harold Jenkins korostaa, että muu näytelmä ei suoranaisesti tue sanan merkitystä bordellina, vaikka näyttelijät voivat luodakin näyttämöllä sanalle tämän kaksinaisen merkityksen (Jenkins 1963/1985, 152–153). Entä voisiko sana toimia romaanissa ironisessa mielessä? Teksti ei suoranaisesti tätä tue, mutta toisaalta lukija voi ymmärtää sanan ”nunnery” ironisena, sillä El-Râmi on toisaalla romaanissa kuvattu misogynistinä (*SL*, 85). Tässä tapauksessa El-Râmin ylistävät sanat Irenelle voitaisiin lukea monimerkityksellisinä, vaikka pintapuolisesti El-Râmin suhtautuminen Ireneen on kunnioittava. Jos sanan ”nunnery” tulkitsee merkitsemään bordellia, ei El-Râmin suhtautuminen Ireneen olekaan enää yksioikoisen ihaileva. Mutta tämä huomio jätettäköön pieneksi harapoluksi.

Lilith siis muistuttaa mieleen Ofelian paitsi kuvauksen konventioiden niin myös alluusioiden kautta. Showalterin mukaan Ofeliaan assosioituvat näyttämökonventiot ovat aina korostaneet Ofelian hulluuden naisellista laatua kontrastina Hamletin maskuliiniselle metafyyksiselle ahdistukselle, joka puolestaan on universaalia. Showalter jatkaa, että feministisessä filosofiassa ja sosiaaliteorioissa on kiinnitetty huomio ”naisen” ja ”hulluuden” kulttuuriseen liittoutumaan. Dualistisessa ajattelussa naiseus on totuttu assosioimaan irrationaaliseen, hiljaisuuteen, luontoon ja keholliseen, kun taas miehet ovat järjen, puheen, kulttuurin ja mielen edustajia. Naisella ja hulluudella on oma yhteinen kulttuurinen traditionsa, jossa naiskeho on representoinut irrationaalista. Tähän sopivasti myös miehillä todettu hulluus on ymmärretty feminiinisenä sairautena. Englannissa 1800-luvulla naisen ja miehen hulluutta tarkasteltiin eri kriteerein. Vaikka miehillä ja naisilla oli samankaltaisia oireita, psykiatriassa assosioitiin miesten hulluus älyllisiin ja taloudellisiin paineisiin ja naisten sairaus seksuaalisuuteen ja naisen ”luontoon”. Naisten uskottiin olevan herkempiä altistumaan hulluudelle ja kokemaan hulluutensa erityisen feminiinisellä tavalla. (Emt. 3–7, 11.) Hulluuden ja naisellisen liittoutuman vastapuolelle asettuva maskuliininen metafyyksinen ahdistus ei siis ole oikeastaan hulluutta, vaan liittyy ennemmin universaaliin ja siten tunnusmerkittömään.

”Ofelian hulluus” toistuu myös kohderomaanini suuressa teemassa, rationaalisuuden ja irrationaalisuuden, tai toisin sanoen järjen ja uskon vastakkainasettelussa. Nainen/Lilith, joka edustaa luontoa, irrationaalisuutta, fantasiaa, uskoa ja kaaosta assosioituu *Hamletin* Ofeliaan. El-Râmin hahmo puolestaan tuo mieleen prinssi Hamletin paitsi romaanin tematiikan kautta, myös näiden

henkilöhahmojen jakamassa eksistentialistisessa ahdistuksessa. Kuten Shakespearen näytelmässä, myös Corellin romaanissa naisen (Lilithin) puhe näyttäytyy irrationaalisena, kun taas El-Râmin tieteelliseen diskurssiin nivottu kummallinen ja mieletön projekti heijastelee vain metafyyisistä yksilön potemaa ahdistusta maailmankaikkeuden suuren kysymyksen edessä.

Hamlet intertekstinä ohjaa romaanista tehtävää tulkintaa, mutta sulautuneena Corellin romaaniin se toimii myös merkityksiä hajottavasti, vaikkakin on lukijasta kiinni, tulkitseeko hän merkityksiä uudelleen Corellin romaanin kautta. Ainakin kohdeteokseni voisi nähdä ”yrityksenä” kääntää edeltäjän tai edeltäjien vahvistamia merkityksiä. Ofeliassa on läsnä viattomuus ja patriarkaalisesta näkökulmasta konstruoitu ihanne naisen tottelevaisuudesta, mutta myös kehollinen ja seksuaalinen ulottuvuus sekä luonnon kontrolloimaton irrationaalisuus. Nämä assosioituvat yhtäältä Corellin edeltäjien Lilithille antamiin merkityksiin irrationaalisena kaaosvoimana, joka uhmaa järjestystä ja maskuliinista subjektia ja toisaalta Corellin tulkintaan Lilithistä hyveellisenä enkelinä. Keskeiseksi nousee irrationaalisuuden teema, jota Corellin Lilithin paradoksaalisen luonteen voisi nähdä tukevan. Esille nousee myös El-Râmin kyvyttömyys ymmärtää Lilithin puhetta: ”I am, it is true, puzzled by Lilith’s language” (*SL*, 351), tai: ”How can I argue on these vague and sublimated utterances! Evidently heaven’s language is incomprehensible to mortal ears” (*SL*, 134). Erityisesti Ofelian kautta esille nouseva irrationaalisena ymmärretty naiseus tai hulluus feminiinisenä sairautena assosioidaan romaanissa kuitenkin ”Jumalan hulluudeksi”. Lilithin järjettömänä näyttäytyvä puhe kuvasteleekin todellista tietämystä, kun taas El-Râmin looginen järjen diskurssi ei kykene tavoittamaan maailmankaikkeuden salaisuuksia. Samalla tämä vastakkainasettelu järjen ja luonnon, kielen ja eikielellisen tai materian ja transsendenssin välillä viitoittaa kohti uusia ymmärtämisen mahdollisuuksia. Jos naiseuteen assosioituva hulluus ja naisen tuottama kieli, joka ei suostu taipumaan mihinkään merkitysten logiikkaan, nousevat romaanissa keskiöön, ei myöskään paradoksaalinen Lilith-hahmo ole tätä myöten ihmeteltävä. Tätä olisi houkuttelevaa tulkita erityiseksi yritykseksi ilmentää erillisen ”naiskielen” olemassaoloa, vaikka en lähdekään tutkielmani rajoissa pohtimaan erityisen feminiinisen ilmaisun mahdollisuuksia ja merkityksiä.

Kohdeteokseni on aikanaan osallistunut ”neuvotteluun” sanojen merkityksistä. Sen voi nähdä intertekstuaalisena teoksena sanan sosiaalisessa ja kirjallisessa merkityksessä. *Hamlet*-näytelmän Ofeliaan liitetty käsitykset naiseudesta ovat vahvistuneet ja muuttuneet sitä tulkitsevan yleisön käsissä. Tähän taisteluun merkityksistä liittyy myös Corellin romaanin esittämällä Ofelian ja Lilithin ”hulluuden” tai irrationaalisuuden uudessa valossa: naisellinen irrationaalisuus onkin avain oikeaan tietoon. Kuuluisan näytelmän ottaminen romaanin intertekstuaaliseksi elementiksi on varmasti aktivoanut lukevaa yleisöä, sillä on syytä olettaa, että lukukokemukseen on sulautunut kulttuurisesti vahvaksi muotoutuneita Ofeliaan liitettyjä merkityksiä. Bloomilainen käsitys vaikutuksen ahdistuk-

sesta kuvaa romaanin jännitteitä siksi vain osittain, vaikka erityistä naiskirjailijan kulttuurisesti kokemaa ahdistusta voisi kuvata etsimällä kerronnasta piirteitä, jotka voisi lukea yritykseksi kääntää edeltäjien merkitykset.

Bahtinin näkemys romaanikerronnasta dialogisena, erilaisia tyylillisiä yksiköjä muotoonsa sisällyttävänä kokonaisuutena, sopii kuvaamaan kohdeteostani. Oleellista on huomioda Bahtinin ajatus kielestä elävänä ja muuttuvana ilmiönä. Vaikka kohderomaanini kieli ja kuvauskonventiot olisivat sosiopoliittista ja kulttuurista yhtenäistämistä palvelevia, pitävät ne myös sisällään muutosvoiman potentian. Jokainen diskurssi (ilmaisu) on suhteessa objektiinsa aina dialogisesti jännitteissä ympäristössä, sillä kielen kohde on jo muiden ilmaisujen semanttisen kerrostuman peittämä, eli siihen on jo jätetty jäljet. Jokainen elävä ilmaisu osuu näihin lukuisiin eläviin dialogisiin säikeisiin, jotka liittävät kohteeseen sen sosiohistoriallisen menneisyyden. Kerrostumia täynnä oleva kieli on siis jännitteinen suhteessa sosiaaliseen ympäristöönsä: sillä on sekä semanttisten kerrostumien menneisyys että myös aktiivista voimaa neuvotella uusia merkityksiä sosiaalisessa dialogissa. (Bahtin 1981, 271–272.) Tämän vuoksi Bloomin esittämä vaikutuksen ahdistus ei riitä avaamaan kohdeteokseni jännitteisyyttä, sillä romaanissa ei luoda suhdetta edeltäjiin vain taiteellista ahdistusta aiheuttavina isähahmoina, vaan vaikutussuhteisiin astuvat mukaan myös kulttuuriset merkitykset. Intertekstuaalisuus ei voi paikantua vain kirjailijoiden välille, vaan laajempaan kulttuuriseen kehykseen, joka tuottaa ja ylläpitää merkityksiä naiseudesta. Romaani on siis dialogissa paitsi Shakespearen *Hamletin* ja sen naiskuvan niin myös esimerkiksi elävien näyttämökonventioiden kanssa, jotka ovat osaltaan vakiinnuttaneet yleisön tietoisuuteen kuvaa Ofeliasta. Kohdeteokseni ei taistele mitään tiettyä edeltäjää vastaan vaan asettuu ”kilpailevaan suhteeseen” jonkin suuremman, eli kulttuurin ja yleisön muovaamien naiseuden representaatioiden kanssa.

Julia Kristevan nähdään kehittäneen intertekstuaalisuuden sellaisena kuin sen jälkistrukturalistisena tekstin ominaisuutena ymmärrämme. Termi esiintyi ensi kerran tässä merkityksessä teoksessa *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (1969). Kristevan lacanilaisesta psykoanalyysistä ja dekonstruktioista vaikutteita imeneellä teorialla on kuitenkin juurensa vielä kauempana, sillä Kristeva käyttää juuri Bahtinin näkemystä poeettisen kielen synkronisesta ja dialogisesta luonteesta muotoillessaan intertekstuaalisuuskäsitystään. Bahtinin myötävaikutuksella Kristeva pyrkii osoittamaan, kuinka poeettinen sana ei ole niinkään vakiintunut merkitys kuin monien eri kirjoitusten leikkauspiste. Tässä tarkoituksessa Kristeva nostaa esille Bahtinin ajatuksen tekstin sijoittamisesta historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiinsa, johon kirjailija lukiessaan edellisiä tekstejä kirjoittaa itsensä. Poeettinen sana on tämän dialogisuuden vuoksi aina monimerkityksinen, ja siksi sillä on mahdollisuus uhmata poliittista ja sosiaalista valtavirtaa rikkomalla kielen konventiot. Kristevan mukaan poeettisessa kielessä ei siksi toimi logiikkaan pohjaava tieteellinen lähestymistapa, sillä sellaista

merkin määrittelyä, joka olettaa vertikaalisen hierarkkisen jaon merkitsijään ja merkittyyn ja asettaa siten yhden tai vastaavuuden (”totuuden”) kieleen, ei voida soveltaa, koska poeettista kieltä määrittää yhdistelmien loputtomuus. Bahtin näkee eepin ja realistisen kerronnan noudattavan tätä dogmaattista logiikkaa, jossa ilmenee kieltä, laki ja määrittely, minkä vuoksi esimerkiksi realistinen romaani on monologinen luonteeltaan. Bahtin tutki tätä kielen kumouksellisuutta karnevalismin logiikassa, joka nousi virallista ideologiaa vastaan, ja Kristeva laajensi ajattelua modernistisiin kirjoituksiin. (Kristeva 1980, 66–72.)³¹

Graham Allenin mukaan Kristevan intertekstuaalisuudessa tekstillä ei ole vakaita merkityksiä, sillä sanat ovat jo olemassa sosiaalisessa kontekstissa, joka on dialogista taistelua sanojen merkityksistä. Teksti on tällöin tekstuaalisten elementtien järjestys, jolla on kaksi merkitystä; tekstissä itsessään oleva sekä sosiaalisen ja historiallisen tekstin merkitys. (Allen 2000, 36–37.) Teksti on tällöin aina ideologinen, sillä sitä ei voida erottaa yhteiskunnallisesta tai historiallisesta kontekstistaan. Esimerkiksi Corellin *Hamlet*-viittauksissa herää varmasti eloon paitsi Shakespearen teksti, niin myös esimerkiksi viktorianisella ajalla näyttämökonventioiden myötä muokkaantuneet merkitykset, joista ei voi enää saada kiinni. *Hamletin* dialogisen ja sosiaalisen luonteen vaikutusta korostaa se, että kyseessä on vieläpä ollut esitetty teksti, jolloin sanat ovat olleet voimakkaammassa muutospyörteessä. Corellin *Hamlet*-lainaukset eivät siis viittaa vain näytelmään, vaan myös lukemattomiin tulkintoihin näytelmästä.

Palaan vielä romaanin Lilith-hahmon ristiriitaisuuteen. Tämä henkilöhahmon epäloogisuus voidaan nähdä syntyvän suhteessa edeltäjiin. Vaikka Lilithin merkitykset koetetaan kääntää päinvastaisiksi, aktivoidaan samalla viittaussuhteita, jotka implikoivat Lilithin demonisuutta. Toisaalta miksi romaanin paradoksaalisuutta tulisikaan kummastella?³² Kysehan on fantasiasta ja kirjallisuudesta, eikä tältä merkitsemisen tavalta odotetakaan samanlaista todennettavuutta kuten reaali maailmalta. Tarinan ristiriitaisuudet voisi rinnastaa ennemmin unilogiikkaan. Kristeva mainitseekin, että yhtä lailla unessa ilmenevässä logiikassa ja tekstuaalisissa merkitsemisen käytänteissä semioottisen khoran ilmeneminen voitaisiin havaita helpommin (Kristeva 1984, 96).

³¹ Kristevan teoria on siis jonkinlainen bahtinilaisen dialogisen kielikäsitteilyn ja jälkistrukturalistisen ajattelun synteesi. Claytonin ja Rothsteinin mukaan Bahtin siirtää kielianalyysin grammatikaaliselta ja atemporaaliselta tasolta yksilöllisen ilmaisun tasolle, jonka kontekstina toimivat aina toiset ilmaisut. Tällöin ei keskitytä kielelliseen yksikköön, merkkiin, vaan merkkien keskinäisiin suhteisiin. Jokainen sana on dialoginen ja tulee analysoida osana dialogia. Bahtin kutsuu tätä projektia translingvistiikaksi ja tätä seurailleen myös Kristeva yrittää transformoida semiotiikan eräänlaiseksi ”translingvistiikaksi”. Kristevälle tämä merkitsee metodia, jolla teos voitaisiin kohdata samanaikaisesti sekä formaalilla että sosiaalisella tasolla. Clayton ja Rothstein kuitenkin muistuttavat, että Kristeva samalla muuntaa Bahtinin käsitteitä kohti ranskalaista tekstuaalisuuden tutkimusta. Kristeva nostaa esimerkiksi ”tekstin” Bahtinin ”sanan” tilalle. (Clayton & Rothstein 1991, 18–19.)

³² Gilles Deleuze osoittaa teoksessaan *Logique du sens* (1969), että merkityksillä ei ole olemassakaan logiikkaa.

Ilmiötä voisi koettaa selittää Kristevan fenotekstin ja genotekstin tai semioottisen ja symbolisen tason avulla, joita jo edellä on lyhyesti esitelty. Kyseessä on kaksi eri merkitsemisen tapaa, joista siirtyminen symboliseen merkitsemisen tapaan tapahtuu yhteydessä subjektin eriytymiseen äidin ruumiin yhteydestä, jolloin objekti tunnistetaan subjektista erilliseksi ja lapsi siirtyy viettien maailmasta merkkijärjestelmän piiriin. Kastration huomaaminen viimeistelee tämän subjektin muodostumisen prosessin. Tätä ennen äiti on edustanut lapselle fallosta, mutta puuttuvan falloksen huomaaminen saa subjektin irtaantumaan riippuvuudestaan äitiin. Fallisesta funktiosta tulee samalla symbolinen funktio ja subjekti, joka löytää identiteettinsä symbolisessa, irtaantuu äidistään. Subjektista tulee tässä prosessissa aina kahden merkitsemisen tavan kautta jakautunut. Kristeva kutsuu tätä nimellä teettinen vaihe ("thetic phase"). (Emt. 43–44.) Tässä teettisessä vaiheessa, joka on eräänlainen murtuma merkitsemisen prosessissa, muodostuvat kaikki lausumat ja sanat, ja se vaatii aina subjektin identifikaation suhteessa objektiin. Tämä vaihe on kaiken merkitsemisen ehto, sillä se on semioottisen ja symbolisen rajalla.

Kristevan mukaan poeettisen kielen merkitsemisen rakenteessa olevat "vääristymät" voidaan ymmärtää muistutuksena viettien moninaisuudesta. Toisin sanoen teettinen vaihe ei ole kyennyt kumoamaan kaikkea viettimaailmaa muuntamalla niitä merkitsijäksi ja merkityksi, ja siksi taiteessa semioottinen paljastuu symbolisen tuhoavana momenttina. Subjektin täytyykin asettua teettisessä vaiheessa tiukasti aloilleen, niin että viettien hyökkäykset teettistä vastaan eivät ryöstäytyisi fantasiaksi tai psykoosiksi. (Emt. 98–103.) Corellin romaanin ristiriitaisuus ja ambivalenssi voisi siis olla eräänlainen muistutus moninaisesta viettimaailmasta, joka vaanii monoliittisen symbolisen alla. Lilith on romaanissa kuvattu enkelimäisenä ja perin pohjin hyvänä. Tätä on koetettu tehostaa tekstin monoliittiseen totuuteen viittaavalla ideologialla. Hyveellisen Lilithin kuva rikkoutuu aina ajoittain, sillä tekstiin murtautuu muistutuksia tradition pahasta Lilith-hahmosta. Näitä voisivat olla esimerkiksi lyhyt maininta alkuperäisestä Lilith-legendasta (*SL*, 337) tai sitaatit Rossettin balladista, jossa Lilith on kuvattu kyltymättömänä viettelijänä. Ilmiön voisi tulkita myös toisinpäin: Corellin hyveellinen Lilith rikkoo vakiintuneen demonisen Lilithin piirteitä. Oikeastaan jo Lilithin nimi toimii tällaisena kielen "vääristymänä", sillä siinä symbolinen järjestys epäonnistuu vakauttamaan merkityksiä. Sikäli Corellin romaanin ristiriitainen Lilith-hahmo voisi olla sellainen intertekstuaalinen leikkauspiste, joka murtaa tradition muovaamia naiseuden polaarisia ääripäitä, mutta samalla myös romaanin omaa monoliittista ideologiaa. Ilmiötä voisi kuvata semioottisen murtautumisena symboliseen. Lilithin nimeen liitetään erilaisia merkityksiä, ja se takaa, että merkitykset eivät asetu paikoilleen, vaan jo itse nimi tuhoaa symbolisen järjestyksen. Myös Romaanin melodramaattisen kielen ja epäloogisuuden, joka syntyy edeltävää diskurssia lainaamalla ja sulauttamalla kerrontaan, voisi nähdä viittaavan symbolisen tason konstruktiiviseen luonteeseen. Tämä tekstin epäloogisuus ja ylit-

sevuotavuus muistuttaa merkitsemisen käytänteiden tukahduttavasta voimasta ja samalla fenotekstin tai tekstin alla piilevästä viettipohjasta, joka on moninainen ja vapaa.

Kristeva nostaakin kirjallisuuden ja poeettisen kielen erityisarvoksi sen, että ne voivat kyseenalaistaa monoliittisia totuuksia ja rikkoa symbolisen tason loogisuutta. Kristevan mukaan kirjallisuuden luomat merkitykset ovat erityislaatuista siinä, että ne implikoivat totuusarvollisen merkityksen mahdollisuutta. Kuitenkin sen sijaan, että kirjallisuuden lausumilla olisi viittaavuussuhde, joka johtaisi tietoon ”todellisista” objekteista, vie kirjallisuuden merkitsemisen tapaa kohti kielen tutkimista. (Kristeva 1984, 109.) Ajatuksen taustalla on Gottlob Fregen kielifilosofiassaan tekemä erottelu *mielen* ja *merkityksen* välille (*Sinn/Bedeutung*). Erottelussa ilmauksen semanttinen sisältö erotellaan tapaan, jolla viitataan (mieli, Sinn) ja olioon, johon viitataan (merkitys, Bedeutung). Kyseessä on siis ajatus, jonka lause ilmaisee ja tämän lauseen totuusarvo. (Frege 1892/2006, 210–216.) Kirjallisuuden mimesiksessä ei Kristevan mukaan konstruoida objektia minkään todellisen mukaan, vaan eräänlaisen muistuttavuuden mukaan – kirjallisuuden mimesiksessä olisi siis aina kyse tavasta, jolla viitataan, ei siitä mihin viitataan.

Mimesis osallistuu tietenkin symboliseen järjestykseen, vaikka ei luokaan totuusarvollista viittaavuussuhdetta todellisen maailman olioihin. Se tekee tämän tuottamalla eräitä symbolisen perustavista säännöistä, eli grammatikaalisuutta. Näin ollen kirjallisuudella ei ole mitään todellista objektia. Poeettisen kielen – erityisesti modernin – rikkoessa grammatikaaliset säännöt symbolisen kielen asettaminen tavallaan kumoutuu kahdella tavalla: sen mahdollisuudessa merkitä ”todellisella” tasolla (viittaavuus olioon) ja myös merkityksen omaajana grammatikaalisella tai syntaktisella tasolla (tapa, jolla viitataan). Kun poeettinen kieli siis ”matkii” symbolista merkityksenannon rakennetta, se hajottaa paitsi kielen viittaavuuden funktion niin myös teettisessä vaiheessa muodostuvan subjektin position funktion. Tämän vuoksi Kristevan mukaan mimesis ja poeettinen kieli ovat tärkeitä. Ne tuovat semioottisen prosessin näkyville ja kyseenalaistavat symbolisen ”totuuden” absoluuttisuuden, sillä mimesis ja poeettinen kieli muotoutuvat aivan kuten symbolinen järjestys teettisessä vaiheessa, mutta niiden todentuntuinen objekti ei ole totta tai epätotta. (Kristeva 1984, 109–110.)

Jos romaanin haluaa ymmärtää kahden tason kautta, rikotaan siinä juuri tätä viittaamisen tapaa. Sanan ”Lilith” kohde ei tietenkään ole mikään reaali maailman objekti. Vaikka kirjallisuuden Lilithillä ei ole mitään todellista objektia, on sillä kuitenkin vakiintunut merkityksensä, ja sen voisi nähdä edustavan kulttuurisidonnaista konstruktioita normeja rikkovasta ja siten ”vääränlaisesta” naisuudesta. Romaanissa tämä merkitys pluralisoidaan ja hajotetaan merkityksiltään erilaisiin osiin: Rossetin Lilith, Corellin Lilith, legendan Lilith, Ofelia-Lilith ja niin edelleen. Sana ”Lilith” ei voi merkitä enää mitään, sillä sen mahdollisuus viitata demoniseen naiseuteen kumoutuu kun sanalle luodaan uusi merkitys. Sana Lilith ei myöskään voi tulla merkitsemään hyveellistä ja ideaalia naista,

sillä sen vanhat merkitykset kummittelevat tekstissä. Eräällä tavalla tämä on edeltävällä tekstillä leikittelemistä ja tuo ”leikki”, jota ei lopulta voi vangita mihinkään teoriaan tai tulkintaan, on juuri tekstin kumouksellinen piirre.

On kuitenkin tulkinnanvaraista, kuinka semioottinen tai genoteksti voidaan tekstistä havaita ja paikantaa. Kristeva ehdottaa, että genoteksti määritetään tekstistä osoittamalla viettienergian siirtymät, jotka voidaan havaita esimerkiksi foneemisella tasolla (kuten foneemien tai rytmin akkumulatiossa ja toistossa) ja melodisissa keinoissa (intonaatio ja rytmi) ja mimesiksen rakenteessa (fantasian, narratiivin ja denotaation lykkäämisen tasolla). Esimerkiksi Kristeva ottaa symbolistirunoilija Mallarmén, joka on kiinnittänyt huomiota kielen semioottiseen rytmiin. Kielen alla on rytmisen, rajoittamaton tila, jota ei voi redusoida ymmärrettävään kielelliseen muotoon. Tätä musikaalista ja vapaata ilmaisemista rajoittaa kuitenkin yksi tekijä, syntaksi. Kirjallisuus voisi siis toimia eräänlaisena ihmeellisenä rytminä, jonka syntaksi tekee ymmärrettäväksi. Toisaalta Kristeva näkee, että poeettinen kieli ja mimesis voivat kyllä ilmetä dogmaattisuutta mukailevina – kuten esimerkiksi uskonnollisessa kielenkäytössä – mutta ne saattavat myös samalla laittaa liikkeelle sen, minkä dogmaattisuus tukahduttaa. (Kristeva 1984, 97, 112, 120.)

Itse paikantaisin semioottisen tason juuri Lilithin kohdalle muotoutuviin pluraalisiin ja ristiriitaisiin merkityksiin, jotka paljastavat symbolisen kielen riittämättömyyden ja rajallisuuden, sekä radikaalin vapauden, tai semioottisen kaaoksen, joka piilottelee näennäisen patriarkaalisen järjestyksen alla. Tällöin semioottinen ilmeni kerronnan ristiriitaisuutena ja vaikeutena pudottaa tulkinnan ankkuri johonkin tiettyyn Lilithin merkitykseen. Se selittäisi samalla romaanin ambivalentin luonteen. Toinen tapa havaita tekstistä genotekstin tai semioottisen khoran taso olisi tarkastella kerronnan rytmistä tasoa. Romaanin kielessä herättää huomion adjektiivien runsas käyttö ja pitkät rönsyilevät lauseet, joita välimerkit katkovat. Lauseet rikkovat hyvää ja oikeaa kielenkäyttöä ja ylitsevuotavan runsas kieli kauneusvirheineen vaikuttaa hajottavan sitä symbolista järjestystä, johon se samalla myös osallistuu. On kuitenkin hyvin tulkinnanvaraista osoittaa tekstistä semioottista, ja sikäli Kristevan teoria on tekstianalyysissä luvattomankin abstrakti. On vaarana, että löydetty semioottiset momentit ovat subjektiivisia ja siten vaikeasti todennettavissa.

Romaanin monoliittisiin merkityksiin pyrkivän didaktismin ja traditioon pohjaavien naiseuden representaatioiden voisi nähdä puolestaan kuuluvan symboliseen rekisteriin. Romaanissa toistetaan näin uudelleen patriarkaalisen kulttuurin vakiintuneita merkityksiä eli Kristevan ajattelua soveltaen liikutaan kielen symbolisella tasolla, jossa merkitykset vakiinnutetaan normeissa ja isällisessä laissa (Kristeva 1984, 24). Voisi ajatella, että romaani on puhutellut fin de siècle -lukijaa entuudestaan tutulla kuvastolla ja kielellä. Fin de siècle -kauden sukupuoliroolien murroksessa tämä naiskuvauksen konventioiden toistamisen voisi nähdä yrityksenä vakauttaa perinteisen naisellisen naisen roo-

limallia, jota Corellin romaaneissa tarjotaan ihanteeksi. Olisi mielenkiintoista ajatella, että tässä on nähtävillä kirjallisuuteen heijastuva lacanilaisittain tulkittu subjektin identifikaatioprosessi, jossa pyritään vakauttamaan sukupuolten merkitykset kielen tasolla. Naiskuvauksen konventioita toistamalla ja tiettyjä esikuvakirjailijoita siteeraamalla teksti tuottaa uudelleen symbolista isällisen ja normatiivisen lain tasoa, joka vakauttaa subjektin isälliseen lakiin. Kerronta ei kuitenkaan onnistu torjumaan semioottista eli käytetyn kulttuurisen kuvaston ja kielen kanssa paradoksaalisia elementtejä.

Keskityn seuraavissa luvuissa tarkemmin tekstin intertekstuaalisiin piirteisiin. Analyysini taustalla kulkee teoreettinen käsitys, joka yhdistää bloomilaisen vaikutuksen teorian ja kristevalaisen intertekstuaalisuuden. Tämä näiden kahden eri teorian rinnakkainen tarkastelu on nähdäkseni soveliaista siksikin, että ne molemmat ammentavat psykoanalyysin perinteestä, vaikka molemmat suhteutuvat siihen eri tavalla. Ja eikö voisi nähdä, että bloomilaisessa vaikutussuhteiden analyysissä on jo impliittisesti läsnä jälkistrukturalistinen näkemys tekstistä alati muuttuvana kenttänä? Kun runoilijat taistelevat merkityksistä ja muovaavat näin kirjallisuuden genealogiaa, tapahtuu myös merkitysten hajoamista ja muuttumista – sana on aina dialoginen myös vaikutussuhteissa ja kirjallisessa välitymisessä. Erona on vain se, haluaako korostaa tekijää vai itse tekstiä. Oma painotukseni ei ole varsinaisesti kummassakaan, eikä edes lukijassa, sillä tekstianalyysissäni minulle on tärkeää kohdetekoksen ymmärtäminen mahdollisimman hyvin kokonaisuutena, ei niinkään halu puolustaa mitään teoreettista suuntausta.

3.2 Rossettin Lilith esikuvana ja perivihollisena

The Soul of Lilith -romaanin keskeinen intertekstuaalinen suhde muodostuu Dante Gabriel Rossettin tulkintoihin Lilith-myytistä.³³ Rossettin Lilithin ja Corellin uudenlaisen Lilithin välille syntyy kamppailu merkityksistä, joka luo romaaniin jännitteen. Rossetti on luonut vahvan esikuvan Corellin Lilithille, mutta nämä edeltäjän luomat merkitykset, jotka nekin perustuvat edeltäjille, koetetaan

³³ Rossettin ja Corellin välillä on muutakin kiinnostavaa yhteneväisyyttä. William Holman Hunt huomautti aikanaan, että Rossettille ainoat kuvaamisen arvoiset asiat ovat naiset ja kukat (Allen 1984, 288). Myös Corellin romaaneissa naiset ja kukat ovat toistuva kuvauksen kohde.

kumota. On huomioitava, että Rossetti myös edustaa muita Corellia edeltäneitä kirjailijoita ja taiteilijoita, jotka ovat yhdessä luoneet naiseuden esittämisen konventioita.

Romaanin nimilehdellä on painettuna sitaatti Rossettin nelisäkeisestä, epäsäännölliseen trokeemittaan kirjoitetusta balladista ”Eden Bower”. Balladin aihe on Lilithin karkottaminen paratiisista ja Lilithin hautoma kosto, eli Eevan houkuttelemine Hyvän ja pahan tiedon puun hedelmällä. Nimilehdellä siteerattu kohta kuuluu seuraavasti: ”Not a drop of her blood was human/ but she was made like a soft sweet woman” (Rossetti 1869/1913, 18). Katkelman voi selittää romaanin pohjalta kirjaimellisestikin. El-Râmi pitää Lilithin keinotekoisesti elossa alkemistisilla taidoillaan valmistamansa elämän eliksiirin avulla. Lilithin suonissa ei siis virtaa veri, vaan mystinen sähköinen neste, jonka viitataan olevan kaiken elämän taustalla: ”This body’s breath is artificial, – the liquid in its veins is not blood, but a careful compound of the electric fluid that generates all life” (SL, 163)³⁴. Suonissa kiertävä ”sähköinen neste” korostaa Lilithin kehon keinotekoisuutta ja siten fyysisen kehon sekundaarisuutta sieluun verrattuna. Tämä kehollinen piirre voidaan nähdä myös Rossettin ja Corellin Lilith-hahmoja yhdistävänä konkreettisena tekijänä. El-Râmin veli Féraz päättelee yhteyden Rossettin balladin Lilithin ja El-Râmin tieteellisen kokeilun välillä: ”And that is surely true! [...] if she is *dead*, as El-Râmi asserts, and her seeming life but the result of his art, then indeed in the case of this Lilith ’not a drop of her blood is human.’ ” (SL, 338). Rossettin ja tradition Lilith ja Corellin Lilith vaikuttavat henkilöhahmoina olevan kaukana toisistaan, mutta heidän välilleen luodaan yhteys tämänkaltaisilla triviaaleilla yksityiskohdilla. Suonissa kiertävä neste, joka yhdistää Corellin Lilithin Rossettin Lilithiin voidaan tulkita myös laajemmin viitteeksi Lilithin ihmissukuun kuulumattomuudesta, mikä on eräs tradition Lilithin keskeinen piirre. Tämä yhdistää Corellin Lilithin edeltäjien kuvauksiin, joissa keskeistä on Lilithin demonisuus. Mutta siinä missä Rossettin ja edeltäjien Lilith edustaa henkivaltojen demonista puolta, on Corellin Lilith taivaallinen enkeli.

”Eden Bower” -balladia siteerataan nimilehden lisäksi kerran pidempään. Vaikuttaakin, että Rossettin näkemys Lilith-hahmosta on romaanissa nostettu jonkinlaiseksi näkyväksi esikuvaksi, jota vastaan romaanin tematiikka peilautuu. Entä mitä Rossettin balladi kertoo Lilithistä? Ensinnäkin ”Eden Bower” on omalaatuinen siinä, että siinä kuvataan Paratiisin tapahtumat Lilithin näkökulmasta. Balladi on kirjoitettu melkein kokonaan Lilithin monologiksi, jossa Lilith kuiskailee koston suunnitelmansa käärmeen, eli Saatanan korvaan. Balladin kaksi ensimmäistä säkeistöä, joita siteerataan, eivät kuitenkaan kuulu Lilithin monologisiin. Ne kertovat kuitenkin kaksi tärkeää seikkaa, joita voidaan pitää runon tulkinnan kannalta oleellisina. Lilithin suonissa ei virtaa veri, eli hän ei kuulu ihmissukuun, ja hänet on karkotettu paratiisista helvettiin, kun taas Eevalla on mahdollisuus taivas-

³⁴ Lilith okkultistisena kokeena heijastelee fin de siècle -kaudella leimunnutta kiinnostusta rajatietoon. El-Râmin kehittämän mystisen nesteen voi nähdä viittaavan alkemistien elämän eliksiiriin.

paikkaan vielä lankeamisensa jälkeenkin. Corellin Lilith-tulkinta voidaan nähdä näitä seikkoja vasten sekä yhtenevänä että radikaalisti eroavana. Corellin Lilith kuuluu henkilöhistoriansa ja kehonsa kautta ihmissukuun, mutta hän on myös enkeli. Hänen ihmisosallaan ei ole pelastusta, mutta hänen sielunsa on erottamattomasti kiinni Jumalassa. Toisin kuin Rossettin balladissa, Corellin Lilith ei löydä helvettiä, vaan hänen kerrotaan kuuluvan taivaan autuaisiin.

Perinteisesti Saatana on esitetty houkuttelemassa ensimmäistä ihmisparia syntiinlankeemukseen, mutta ”Eden Bower” -balladissa Lilith on vaihdettu tähän rooliin. Tämä on osaltaan ollut muovamassa viktoriaanistakin mielikuvitusta hallinnutta naisdemonin hahmotyyppejä.³⁵ Lilith onkin kuvattu balladissa varsinaiseksi demoniksi, kostonhimoiseksi käärmekieleksi, ja hänen julmuutensa kohdistuu konkreettisimmin Eevaan: ”O How then shall my heart desire/ All her blood as food to its fire!” (Rossetti 1969/1913, 20). Kostonhimo ei kuitenkaan ole sokeaa, vaan sitä siivittää oveluus, joka kertoo Lilithin älykkyydestä ja suunnitelmallisista kyvyistä. Juoniminen tähtää kostoiskuun, jonka on tarkoitus vahingoittaa sekä Jumalaa että paratiisin ensimmäistä ihmisparia. Näin Lilithistä muovataan omavaltainen ja tahdonvoimainen pahan agentti, ja tässä hän on tasavertainen Saatanan kanssa.

Rossettin balladin Lilith on siis *femme fatale par excellence*. Kuva vahvistuu kun tarkastellaan vielä kahta muuta Rossettin aiheeseen liittyvää teosta: maalausta ”Lady Lilith” vuodelta 1868 (Ash 1995, kuva 23) ja sen alareunaan kaiverrettua sonettia ”Body’s Beauty”, joka tunnetaan myös nimellä ”Lady Lilith” tai ”Lilith” (Rossetti 1866/1913, 146). Rossetti kaiverrutti maalaukselle tarkoitettuihin kehyksiin tämän sonetin, joka julkaistiin ensin vuonna 1870 hänen runokokoelmassaan nimellä ”Lady Lilith” ja uudelleen muutetulla nimellä ”Body’s Beauty” vuonna 1881. Käytän tässä sonetista sen yksinkertaisinta nimeä ”Lilith”, sillä se esiintyy tällä nimellä lähteenä käyttämässäni vuoden 1913 painoksessa. Ei ole varmuutta siitä, onko Corelli nähnyt ”Lady Lilith” -maalausta sonetteineen, tai jotain sen lukuisista kopioista, saati lukenut ”Lilith” -sonettia jostain Rossettin runokokoelmasta. Vaikka tämä on luultavaa, ei se ole kuitenkaan keskeistä näitä eri Lilith-tulkintoja vertailevassa luennassa. Rossettin Lilith-tulkinnat ovat keskenään hyvin samankaltaisia, joten ne kaikki rakentavat samalla tavalla sensuaalista ja kohtalokasta naiseutta.

Rossettin taide on hyvin paradigmaattista ja sille on leimallista toisiaan muistuttavat, usein kaukaisuuteen katsovat naishahmot. Griselda Pollockin mukaan Rossettin maalausten naiskuvastossa on nähtävissä jako kahdenlaiseen naistyyppiin: moraalisesti moitteettomaan (esimerkiksi Danten Beatrice tai Neitsyt Maria) ja moraalittomaan, jolla on monta eri ilmenemismuotoa (kuten Lilith) (Pollock 1988, 113; myös Pearce 1991, 31). Myös Virginia Allen huomauttaa tästä Rossettin taiteen

³⁵ Kts. esim. Auerbach 1982, 93.

hyvän ja pahan dikotomiasta sekä sielun ja ruumiin dualismista, joka personifioituu maalauksissa ääripäitä edustavina naisina (Allen 1984, 285). Keskeisellä sijalla on siis neitsyen ja huoran tematiikka tai ideaalin ja turmeltuneen naiseuden vastakkainasettelu. Rossettin naiskuvasto – kuten myös koko prerafaeliittien, joihin Rossetti kuului – kumpuaa ajan patriarkaalisesta ideologiasta ja sitä voi puolestaan hyvällä syyllä pitää ”enkelin ja demonin” kategorioita vahvistavana. Tämä on luonnollista myös siksi, että viktoriaanisen ajan kuvataide oli ensisijaisesti tarkoitettu miesten katseen arvioitavaksi (Pearce 1991, 23).

Myös Rossettin runoudessa on havaittavissa samankaltainen jako ihanteelliseen ja demoniseen naiseuteen. Joskus runous ja maalaus saattavat kulkea aivan konkreettisestikin käsi kädessä, kuten sonetin ja maalauksen yhdistelmässä ”Lady Lilith” ja ”Lilith”. Tällöin maalauksen yhteyteen liitetyn tekstuaalisen elementin tarkoitus on selventää maalauksen tematiikkaa. Lynne Pearcen mukaan tämä merkitsee sitä, että tulkintaa tehtäessä kuvalliset elementit alistuvat tekstuaalisille. Näin maalauksen viereen kirjoitettu sonetti ja maalauksen nimi ohjaisivat maalauksesta tehtävää tulkintaa ja vastaavasti maalauksen voisi ajatella olevan tekstuaalisen sanoman kuvitusta. Pearcen mukaan tällaisessa maalauksen ja sonetin yhdistelmässä tekstin ensisijainen tehtävä oli rajoittaa tulkintaa. Rossettin tuotannosta voisi näin lukea halun kohti monoliittisia merkityksiä: teksti kertoo mitä arvoja kuvan naiseen liitetään. Myös värin käyttö, piirtoviivan terävyys ja symbolismin käyttö ovat Pearcen mukaan merkkejä pyrkimyksestä kieltää ambivalenssi. (Pearce 1991, 35–37.) Rossettin runouden ja kuvataiteen naiskuvasto pyrkii näin ollen vahvistamaan tietynlaisia stereotypioita naiseudesta.

Pollock muistuttaa, että perinteinen ajattelu ruumiin ja sielun polarisaatiosta sulautui viktoriaanisen ajan porvarillisen ideologian konstruktioihin naiseudesta. Nainen esitettiin ristiriitaisesti moraalisesti ylivermaisena, mutta samalla ruumiillisena ja eläimellisenä. Pollock selventää Lucy Blandia siteeraten, että tämä jako kahteen ei tapahtunut perinteisen karteesiolaisesti vaan ennemmin jakamalla nainen kolmeen: kehoon, mieleen ja sieluun. Naisen sielu edusti puhdasta ja taivaallista osaa, mutta sitä uhkasi alati lisääntymisen eläimellinen vaisto, joka hallitsi naisen kehoa ja mieltä. Ajattelu näkyi myös sosiaalisessa käyttäytymisessä. Ylemmän luokan äiti oli lapsensa moraalinen ohjaaja, mutta samalla fyysisesti etäinen. Palvelusväki puolestaan piti huolta lapsen kehollisista tarpeista. (Pollock 1988, 141.)

Rossettin maalausten kahdella naistyypillä oli näin vastineensa sosiaalisessa elämässä. Yläluokan naisen odotettiin olevan juuri tuo loputtoman hyveellinen enkeli, kun taas langennut tai ruumiillinen nainen assosioitiin alempiin luokkiin ja esimerkiksi prostituoituihin. Myös Rossettin Lilith representaatioilla, sonetilla ja maalauksella on – ei mitenkään yllättäen – vastaparinsa, joka edustaa ruumiillisen kauneuden sijaan henkistä. Maalaus ”Sibylla Palmifera” (1866–70) (Ash 1995, kuva

24) ja siihen liittyvä sonetti ”Soul’s Beauty” (tunnetaan myös nimellä ”Sibylla Palmifera”, 1866) kuvaavat hyveellistä ja hengellistä naista, eli hengen voittoa vaarallisen seksuaalisesta mielestä ja ruumiista. (Pollock 1988, 140–142.) Rossettin Lilith-teosten yhteys sensuaaliseen ja materiaaliseen naiseuteen korostuu tätä vastapariksi luotua henkistä naiseutta kuvaavaa teosparia vasten.

Corellin romaanissa tämä dualismi on käännetty. Lilith edustaa henkeä ja tarinassa on kyse juuri Lilithin sielusta, vaikka myös Lilithin fyysistä vetovoimaa kuvaillaan. Ruumiillisen naiseuden symboliksi on romaanissa nostettu Eeva, joka tuomitaan moraalisesti: ”With Eve was hell” (*SL*, 228). Eeva ei kuitenkaan esiinny romaanissa henkilöhahmona. Eevan tuomitseminen tulee ymmärtää vasten romaanissa ilmenevää arvomaailmaa, jossa henkinen ja uskonnollinen arvotetaan kaiken muun edelle. Romaanin ideologiassa Eeva on ihmissuvun langennut kantaäiti ja siten ruumiillinen, materiaa edustava nainen. Eevan lisäksi Corellin tuotannosta voidaan kuitenkin löytää toinen langenneen naiseuden symboli, joka asettaa Corellin tuotannon kiinnostavaan dialogiin Rossettin taiteen kanssa. Romaanista *The Sorrows of Satan* (1895) löytyy Sibyl-niminen henkilöhahmo, joka on ”paha” ja ruumiillinen. Corellin Sibyl on läpikotainen materialisti, elämänilonsa menettänyt julma femme fatale, joka asettaa itsekin oman sielunsa olemassaolon kyseenalaiseksi.³⁶ Näin Corellin Sibyl vastaisi ennemmin Rossettin Lilithiä, kun taas Corellin ideaali ja henkinen Lilith on lähempänä Rossettin Sibyllaa. Rossettin Lilith/Sibylla vastapari vaikuttaa Corellin romaaneissa kääntyneen vastakkaiseksi dikotomiaksi, Sibyl/Lilith. Corellin romaanituotannosta hahmottuu näin laajemminkin jännitteinen suhde Rossettin taiteeseen.

Balladia ”Eden Bower” siteerataan romaanissa kerran pidempään (kts. johdantoluku). Kyseessä ovat Rossettin balladin kaksi ensimmäistä säkeistöä. Tämä romaanissa siteerattu balladin alkuosa ei vielä varsinaisesti anna Lilithille ääntä, vaikka loppuballadi onkin konstruoitu Lilithin monologin muotoon. Tekstiä purkavassa luennassa tähän puuttuvaan balladinosaan voi hyvällä syyllä kiinnittää huomion. Niistä seikoista, jotka tekstissä ”unohdetaan” sanoa, voi myös konstruoida tekstin ideologiaan kriittisen näkökulman (Belsey 1980, 109). Miksi siis siteerataan juuri balladin kahta ensimmäistä säkeistöä, miksi ei sen sijaan katkelmaa vaikkapa keskikohdalta? Ehkä jonkin muun Rossettin balladin kohdan siteeraaminen voisi olla vaarallista Corellin romaanin ideologiselle koherenssille, sillä siteerattu kohta voisi paljastaa Lilithin sensuaalisuuden, viekkauden ja pahuuden, joita romaanissa koetetaan kumota. Tämän onnistuminen kuitenkin edellyttäisi, että lukija ei tuntisi balladia tai Lilith-myyttiä.

³⁶ Monen Corellin luoman henkilöhahmon tavoin Sibyl lausuu ääneen oman luonteensa ja moraalin: ”I am a contaminated creature, trained to perfection in the lax morals and prurient literature of my day” (Corelli 1895/2008, 219). Tämä Sibyllin ”moraalittomuus” assosioidaan ajan dekadenttiin henkeen: ”I confess, I have imbibed, consciously or unconsciously, that complete contempt of life and disbelief in a God, which is the chief theme of nearly all the social teachings of the time” (emt. 147).

Balladista jätetään pois Lilithin monologi, josta voi päätellä Lilithin demonisuuden. Samalla kuitenkin jätetään romaanin ulkopuolelle Rossettin balladissa etusijan saava Lilithin ääni ja vaihtoehtoinen näkökulma Paratiisin tapahtumiin. Sen sijaan siteeratuissa balladin säkeissä käy ilmi, että Lilith ajettiin ensimmäisenä Paratiisista ja että hänen osanaan oli helvetti. Säkeet tulevat Férazin mieleen samalla kun hän äkillisesti muistaa Lilithin nimen, jonka El-Râmi on hänet suggeroinut unohtamaan. Ne eivät kuitenkaan ole Férazille mieluisia, sillä hänelle Lilith merkitsee jotain tärkeää ja kaunista. Siksi Féraz jatkaakin assosiointiaan seuraavasti: "Nay, I should transpose that [...] I should say, 'With Eve was hell, and with Lilith heaven'" (SL, 338). Férazin halu muunnella balladia on perusteltua. Lilithillä on erityinen merkitys Férazille, sillä hän intuitiivisena taiteilijana näkee Lilithin eri tavalla kuin veljensä. Féraz hahmottaa todellisen maailman näennäisenä ja unien tai näkyjen maailman todellisenä. Siksi hän myös näkee Lilithin todellisen enkeliolemuksen ruumiillisen ulottuvuuden takana. Lilithin nimi symboloikin hänelle kaikkea taivaallista ja ihanaa: "The name of Lilith is sweet to me" (SL, 196). Féraz on se henkilöhahmo, joka artikuloi Rossettin balladin ja kääntää sen merkityksen. Féraz on Lilithin puolustuspuheen äänitorvi, mutta on selvää, että koko romaani tukee tätä tulkintaa "hyvästä Lilithistä".

Kohdeteokseeni valikoituneessa balladi-sitaatissa korostuu kertojan ääni eli Corellin romaaneista käsin tulkittuna "tekijä-Rossettin"³⁷ näkökulma Lilith-myyttiin. Tämä "ääni" on se, joka arvottaa ja tuomitsee Lilithin helvettiin. En erittele tässä tarkemmin tekijyyttä. Tässä yhteydessä, kun on kyse merkitysten välisestä kilpailusta, "tekijä" merkitsee Corellin romaanin Lilithin edeltäjää ja kilpailijaa, Rossettin Lilith-tulkintaa. Se merkitsee myös edeltävää traditiota tai "isää". Kiinnostavaa on, että tätä "tekijän" arvottavaa tuomiota ei ole piilotettu, vaan se on nostettu esille, jotta sen merkitykset voidaan eksplisiittisesti kääntää. Tässä voisi nähdä bloomilaisen vaikutuksen ahdistuksen olevan erityisen selvästi näkyvillä, sillä halu muovata merkityksiä uudelleen kohdistuu juuri siihen balladin osaan, jossa "tekijä" tavallaan paljastaa itsensä. Vaikka Lilithin monologiosio balladissa on myös luonnollisesti tässä yhteydessä samankaltaista "tekijän ääntä", on tämä vaikutelma kuitenkin monologista häivytetty, kun taas balladin alun säkeet tuovat esille "tekijän auktoriteetin" jakeleman tuomion. Valikoituneessa sitaatissa kuuluu "Jumalan", tradition, totuuden tai edeltävän suuren runoilijan ääni, joka tuomitsee Lilithin helvettiin. Tämän äänen voi nähdä monoliittisena ja vakaisiin merkityksiin tähtäävänä, kun taas Lilithin monologi antaa ennemmin lukijan tehdä itse moraaliset päätelmänsä.

³⁷ Analyysi romaanin "tekijästä" tai tekijyydestä olisi kiinnostava, sillä Corellin romaaneista on luettavissa yritys saada "tekijä-Corellin" ääni näkyville. Taistelu määrittelyn vallasta on vahvasti läsnä. Valitettavasti tekijyyden tarkempi tutkimus ei mahdu tähän jo nyt laajaan työhön mukaan.

Siteeraamalla valikoitua kohtaa romaanissa kohdistetaan huomio juuri tähän edeltäjien tai edeltäjän ääneen ja arvottavaan tuomioon. Samalla edeltäjä-Rossettin balladin merkitykset näyttäytyvät romaanin valossa kyseenalaisina: ne vaikuttavat yksioikoisilta ja monoliittisilta. Corellin edeltäjä näyttäytyy siis kahlitsevana (patriarkalisena) hahmona. Omasta didaktismistaan huolimatta Corellin romaani vertautuu näitä sitaatteja vasten paradoksaalisesti vapauden sanansaattajana. Näin Corellin romaani asettuu selkeään kilpailevaan suhteeseen edeltäjänsä kanssa tuomalla esiin edeltäjän kyseenalaisena auktoriteettina.

Bloomilainen vaikutuksen ahdistuksen malli toimii parhaiten sovellettuna, kuten edellä koetin osoittaa. Kirjailijan sukupuoli ei sitä tällöin liiemmästi rajaa. Bloomin luokittelemista runoilijan kokemista tiloista ei löydy oikein sellaista, jolla tämän Corellin ja Rossettin välisen kahnauksen voisi selittää. Kyseessä on kuitenkin juuri määrittelyn valta ja siten feministiseltä kannalta naiskirjailijan kokema ahdistus edeltäjien luoman kahlitsevan naiskuvaston edessä. Kyseessä voi olla yritys löytää oma tila ja ääni patriarkalaisen kulttuurin synnyttämien naiskuvauksen konventioiden paineessa. Toisaalta kuitenkin Rossetti esitetään runoilijana ihannoituna: ”delicate rhymes from the rich and varied stores of one of his favourite poets, Dante Gabriel Rossetti” (SL, 337), ja tätä prae-faeliittia siteerataan toisenkin kerran³⁸, mikä viimeistään osoittaa, että Rossettin tuotannolla on merkittävä esikuvallinen suhde Corellin romaaniin.

Kohdeteoksessani edeltäjien aiheuttama ahdistus vaikuttaa kohdistuvan selkeästi tekijyyteen ja siihen, minkälainen valta kirjailijalla on *määritellä uudestaan* kun kieli ja kulttuuri ovat jo ”valmiiden merkitysten” valloissa. Romaanissa korostuukin suorastaan aggressiivinen yritys ottaa haltuun edeltäjien luomia merkityksiä. Tämä ei kuitenkaan estä sitä, että – kirjallisen ahdistuksen aiheuttamasta tarmon määrästä huolimatta – uudelleenmäärittely ei onnistu niin vain helposti. Tässä astuu kehiin kirjallisen sanan luonne historiallisesti muotoutuvana sosiaalisena dialogisena säikeenä, mitä Bahtin ja Kristeva ovat painottaneet. Tämän vuoksi voin vain koettaa arvailla niitä merkityksiä, joita Corellin romaanilla on aikanaan ollut ja rekonstruoida vain summittaisesti kuinka naiskirjailijan vaikeudet heijastuvat tekstissä. Siksi voin tarkastella intertekstuaalisuuttakin vain väljästi ja arvella, että vuosisadan kulumisesta huolimatta lukija saattaa samalla tavalla kiinnittää huomion tekstin paradoksaalisiin piirteisiin.

³⁸ Romaanissa siteerataan Rossettin runoa ”The Cloud Confines” (SL, 338).

3.3 Taistelu Lilithistä: “One strangling golden hair”

Lilithin lyhyessä kaunokirjallisessa historiassa Lilithin hiukset ovat saaneet paljon huomiota ja niihin on liitetty vaarallisuuden konnotaatioita (Allen 1984, 286). Ensimmäisen kerran Lilith esiintyy henkilöahhmona J.W. von Goethen näytelmässä *Faust*. Lilith viivähtää vain hetken verran Goethen kuuluisassa tragediassa, ja huomio Lilithin ulkomuodossa kiinnitetään hiuksiin (Goethe 1808–1832/2007, 129). Lilithin kauneuden kruunu on nostettu miehiä turmioon houkuttelevan vaarallisen kauneuden symboliksi.³⁹

Vangitsevat hiukset Lilithin tunnusmerkkinä vaikuttaa periytyvän juuri Goethelta. Hulmuavat hiukset tuhoisan vallan symbolina on keskeinen myös Rossettin Lilith-tulkinnoissa (Allen 1984, 286). Balladissa ”Eden Bower” Lilithin kultainen hiuspaljous on rakkauden ja palvonnan kohde, ja sen voi nähdä myös kohtalokkaan rakkauden symbolina: ”All the threads of my hair are golden, / And there in a net his heart was holden” (Rossetti 1869/1913, 18). Toisaalta Lilithin hiukset vertautuvat käärmeen kiemurtelevaan, kimaltelevaan ja petolliseen ruumiiseen. Lilithin ja käärmeen samankaltaisuus korostuu melkein eroottisessa haaveessa sulautua yhdeksi hiusten ja käärmeen silmukoiden massaksi. Lilith kuiskailee käärmeelle seuraavaa: ”Wreath thy neck with my hair's bright tether, / And wear my gold and thy gold together!” – ja edelleen: ”How shall we mingle our love's caresses, / I in thy coils, and thou in my tresses!” (Emt. 21–22.) Balladissa hiusten seksuaalinen merkitys on ilmeinen, sillä hiukset vangitsevat vertauskuvallisesti Aadamin rakkauden. Lilithin hiukset on myös rinnastettu eroottisena elementtinä saatanallisen käärmeen kiemurtelevaan vartaan. Hiukset nousevat Lilithin seksuaalisen vallan symboliksi.

Myös sonetissa ”Lilith” hiukset ovat kohtalokkaan rakkauden symboli. Lilithin hiukset ovat lumotut ja se, että hiuksiin viitataan ”ensimmäisenä kultana” rinnastaa naisen viettelyksen yhtä lailla himoa aiheuttavaan maalliseen mammonaan: ”And her enchanted hair was the first gold”. Ne ovat merkki Lilithin noitavoimista, joilla hän saa miehet valtansa alle: ”Thy spell through him, and left his straight neck bent/ And round his heart one strangling golden hair” (Rossetti 1869/1913, 146). Yllätyksettömästi hiukset ovat myös ”Lady Lilith” -maalauksen hallitsevin elementti. Teoksessa

³⁹ Faust: Wer ist denn das?

Mephistopheles: Betrachte sie genau!

Lilith ist das.

Faust: Wer?

Mephistopheles: Adams erste Frau.

Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren,

Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt.

Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,

So lässt sie ihn so bald nicht wieder fahren.

(Goethe 1808–1832/2007, 129.)

Lilith on syventynyt omaan peilikuvaansa samalla kun harjaa valtaisaan avoinna lainehtivaa kultaista hiuskruunuaan.

The Soul of Lilith -romaanissa luodaan yhteys edeltävään Lilith-kuvastoon ja erityisesti Rossettin tulkintoihin hiussymboliikan avulla. Lilithin hiukset saavat suuren huomioarvon ja niiden lumovoimaa kuvaillaan useampaankin otteeseen: "her hair, which was of extraordinary length and beauty, almost clothed her body down to the knee, as with a mantle of shimmering gold" (SL, 28). Lilithin hiuksilla on erityinen merkitys, sillä niiden toistuva kuvaus liittyy El-Râmin herääviin tunteisiin. Ihmeellinen kultan ja valon leikki hiuksissa kietoo El-Râmin vähitellen rakkauden pauloihin. Tiedemies lausuu aiempaa Rossettilta välittynyttä hiussymboliikkaa kaikuen ja kierrättäen: "A sheaf of sunbeams [...] a golden web in which kisses might be caught and killed" (SL, 310). Ja myöhemmin, vaatiessaan Lilithiä paljastamaan sielunsa, kietoutuu hän kuvainnollisesti naisen vietteleviin pitkiin hiuksiin: "'Oh Lilith mine, is this 'Shadow'?' He asked – 'All this gold in which I net my heart like a willingly-caught bird, and make an end of my boasted wisdom?'" (SL, 355). Lilithin rakkauteen vaikuttaa sekä Rossettilla että Corellilla liittyvän tukahduttava ja tuhoava elementti. Myös Corellin Lilithin hiukset ovat paitsi rakkauden symboli, niin myös vangitun sydämen tuhoava elementti, vaikka Lilith onkin "enkeli". Lilithin hiukset symboloivat naiseuden luomaa vaaraa ja ansaa, joka romaanissa vangitsee El-Râmin rakkauden ja samalla kahlitsee hänen tieteelliset kykynsä. Hiusten lumovoima on El-Râmin tahtoa vahvempi ja siten tuhoisa miehille ambitioille. Lilithin kultaiset hiuskiehkurat voisi nähdä myös muistuttavan Medusan kultaisista hiuksista ennen kuin Pallas Athene muutti ne käärmeiksi ja sikäli ne voivat tuoda mieleen tuhoisan naiseuden. Allenin mukaan Rossetin Lilithin vapaina liehuvat hiukset ovatkin femme fatale tuhoivoiman symboli (Allen 1984, 286). Onko Corellin hyveellinen Lilith sittenkin demoninen femme fatale hiusten lumoamisen vuoksi?

Hiukset eivät kuitenkaan ole yksinomaan Lilithiin liitettävä symbolinen ominaisuus. Naisen hiuksien kuvaaminen oli erityisen suosittua art nouveau -tyylissä, ja niiden symboliikka oli yleisesti symbolistisessa taiteessa käytettyä (emt. 286), mutta naisten hiusten symboliset merkitykset ovat tästäkin vielä monisyisempiä ja historiallisesti laajemmalle ulottuvia. Elizabeth Gitterin mukaan Rossetin "her enchanted hair was the first gold" ei viittaa mihinkään tiettyyn Lilith-legendaan, vaan laajaan kirjalliseen traditioon kultahiuksisista naisista (Gitter 1984, 936). Koska luultavimmin Lilithin yhteydessä hiustematiikka esiintyi ensimmäisen kerran Goethen *Faust*-näytelmässä, on luontevaa ajatella, että hiusten merkitys on liitetty mukaan Lilithin legendaan muun kirjallisen tradition pohjalta.

En ole löytänyt hiussymboliikasta kirjallisuudessa ja taiteessa kattavia selvityksiä. On kuitenkin luultavaa, että hiusten symboliset merkitykset ovat vaihdelleet kulttuurisesti ja historiallisesti. Paitsi

että hiukset ovat liittyneet ja liittyvät vahvasti tyyliin ja muotiin, ne saattavat myös olla tunnusmerkki, joka sitoo ihmisiä johonkin tiettyyn sosiaaliseen ryhmään. Hiukset ovat myös sukupuolta määrittävä merkki: Corellin aikana myöhäisviktorianisessa yhteiskunnassa naisilla oli yhä yleisesti pitkät hiukset, kun taas 1920-luvulla leikatusta polkasta tuli uudenlaisen vapaamman naiseuden tunnus. Toisaalta pään verhoaminen naisilla on merkinnyt (uskonnollista) nöyryyttä ja siveyttä.⁴⁰ Vaikka Corellin Lilithin avoinna liehuvat hiukset assosioituvat Rossettin Lilith-tulkintoihin ja esimerkiksi *Hamletin* Ofelian roolihahmon esittämiseen liittyneisiin konventioihin, ovat ne romaanissa erityisesti naiseuden arvoituksen symboli: ”He took up a shining tress of her glorius hair and looked at it curiously as though it were something new, strange, or unnatural” (*SL*, 129).

Elizabeth Gitter selventää, että kiinnostus naisen hiuksia kohtaan voimistui erityisesti 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla melkein pakkomielteeksi asti ja hiuksiin saatettiin liittää maagisia voimia.⁴¹ Viktorianisella ajalla hiuksiin liitettävät merkitykset eivät kuitenkaan olleet yksiselitteisiä, vaan saattoivat vaihdella eri kirjailijoilla ja taiteilijoilla. Yleistämällä voisi kuitenkin sanoa, että kultaiseen hiusmassaan liitettiin vaurauden ja naisen seksuaalisuuden merkityksiä. Hiukset assosioitiin myös tiiviisti ”kodin enkelin” ja ”demonin” naistyypppeihin. Enkelillä kultainen hiuspaljous tuli merkitsemään sädekehää, kruunua tai ulkoista merkkiä hänen viattomuudestaan ja autuudestaan. Demonisen naisen kohdalla hiukset taas koettiin aseena, verkkona tai ansana, joka symboloi seksuaalista halua ja vallantahtoa. (Gitter 1984, 936–943.) Voi ajatella, että Rossettin ja Corellin kuvaamat hiukset eivät varmasti olleet katsovan ja lukevan yleisön silmissä mitenkään yksiselitteisiä, sillä kiinnostus hiuksia kohtaan ilmeni paitsi eletyssä elämässä, niin myös saduissa, taiteessa ja kirjallisuudessa. Esimerkkejä hiusymboliikasta on lukemattomia, mutta ainakin Corellin romaaneissa aika ajoin siteeratuista Algernon Swinburnen runoista löytyy esimerkiksi runo ”Laus Veneris” (1866/2000). Swinburnen runossa rakastajattaren medusamaiset hiukset ilmentävät avointa seksuaalisuutta ja miehen halua vaipua masokistiseen suhteeseen naisen kanssa – aihe, joka oli dekadenteilla muutenkin suosittu.⁴² Robert Browningin runossa ”Porphyria’s Lover” (1836/1991) mies kuristaa rakastettunsa intiimillä hetkellä tämän omiin kultaisiin hiuksiin.⁴³ Allen paikantaa Rossettin aiheen kuristavista hiuksista tulevan alun perin tästä Browningin runosta. Osat kuitenkin ovat Rosset-

⁴⁰ Joissakin pyhimystarinoissa hiukset saattoivat myös suojella omistajaansa miesten julkeilta katseilta, kuten Pyhän Agnesin legendassa.

⁴¹ Hiukset (yli-inhimillisen) voiman symbolina on kuitenkin vanhempaa perua. Tästä esimerkkinä käy Raamatusta tuttu tarina Simsonista ja Delilasta.

⁴² ”Ah, with blind lips I felt for you, and found/About my neck your hands enwound,/ The hands that stifle, and the hair that stings,/ I felt them fasten sharply without sound.” (Swinburne 1866/2000, 9–22.)

⁴³ ”That moment she was mine, mine, fair,/Perfectly pure and good; I found/A thing to do, and all her hair/In one long yellow string I wound/Three times her little throat around,/And strangled her.” (Browning 1836/1991, 331.)

tin tulkinnassa vaihtuneet vastakkaisiksi. (Allen 1984, 288.) Hiussymboliikkaan näyttää liittyvän myös rakkauden pimeämpi puoli, sadismi ja masokismi. Nämä häivähtävät myös Corellin romaanissa. Lilith hymyilee voitonriemuisesti saatuaan El-Râmin rakastumaan ja El-Râmin viitataan lopulta virittäneen rakkauden loukkunsa itse, sillä hän kietoutuu hiusten pauloihin vapaaehtoisesti: ”willingly” (SL, 355).

Rossettilla – aivan kuten Goethellakin – Lilithin hiussymboliikkaan liittyy ansan virittäminen miehille tietoisena tekona. Hiukset ovat siis lumovoiman väline, osa naisellista viehätystä, jota Lilith käyttää hyödykseen. ”Kultainen verkko” on ainakin sonetissa ”Lilith” tietoisesti kudottu: ”Draws men to watch the bright net she can weave,/Till heart and body and life are in its hold” (Rossetti 1866/1918, 146). Gitter on selventänyt myös kutomisen ja naisen hiusten yhteistä temaatista taivalta. Hänen mukaansa naisen hiuksiin liittyvässä kuvastossa harjaamisen ja letittämisen ohella esiintyy kutomiseen liittyviä kuvia. Hiusten ja kutomisen yhteys voitaisiin näin nähdä symbolisena ansan virittämisenä, mutta se voi viitata myös tarinan kasaan punomiseen tai musiikin tuottamiseen. (Gitter 1984, 938.) Rossettin balladissa ja sonetissa esiintyvä kutomisen motiivi ei kuitenkaan toistu suoraan Corellilla, vaikka Lilithin hiukset assosioidaankin kultaiseksi verkoksi. Corellin Lilith ei letitä tai kampaa hiuksiaan, eikä tietenkään kudo mitään, sillä hän ei kykene kovinkaan paljon liikkumaan. Sen sijaan hänen hiuksensa ovat tarinan kehittymisen kannalta tärkeä elementti, sillä ne ikään kuin ”punovat” juonta eteenpäin. Niiden verkko saa El-Râmin otteeseensa, minkä vuoksi El-Râmin tiedollinen halu ei enää ole tarinan liikkeelle paneva voima, vaan sen tilalle tulee Lilithin kauneuden herättämä halu. Samalla kun Lilithin kauniit avut punovat kuvainnollisesti ja konkreettisestikin tarinaa eteenpäin, virittyy myös miestä uhkaava kohtalokas ansa. Aivan kuten edeltävässä kirjallisuudessa, Lilithin noidutut hiukset voivat saada valtaansa miehen koko elämän. Ruumiillinen kauneus on mielihyvää tuottavaa, mutta katsominen merkitsee myös eräänlaista tuhoa. Tämä yhdistää Rossettin ja tradition sekä Corellin Lilith-hahmoja, sillä myös kohdeteoksessani kauneus toimii ”ansana” joka koituu miehen tuhoksi, vaikka Lilith ei tietoisesti ansaa viritäkään.

Hiusten symbolinen painoarvo poikkeaa kuitenkin edeltävästä hiuskuvastosta. Romaaniin luodaan oma symboliikka, joka kääntää Lilithin kohtalokkaaseen hiuskruunuun liitettyjä merkityksiä. Romaanissa edeltävää naiskuvauksen traditiota heijastellen kuvattu keho pulverisoituu Lilithin sielun vapautuessa. Kumma kyllä, kauniista maallisesta tomumajasta jää jäljelle Lilithin kehon kiehtovin osanen. Tyynylle on jäänyt kimaltelemaan yksi ainut hiuskiehkura muistona Lilithin kauneudesta. Tämä hiuskiehkura saa uuden merkityksen romaanissa. Hiusreliikki ja Lilithin kuihtuneesta kehosta jäljelle jäänyt tomu kerätään talteen eräänlaiseen relikvaarioon. El-Râmin palvelija Zaroba, jonka ainut tehtävä on ollut huolehtia Lilithistä, asettelee hiuskiehkuran relikvaariona toimivaan

salalokeroon, joka on Kristusta ja opetuslapsia meren äärellä esittävän maalauksen takana. Tuossa relikvaa리오ssa on jo ennestään Kristuksen ristin osaksi uskottu puunpalanen.

The whole of the picture flew back like a door on a hinge, and showed the interior to be a Gothic-shaped casket, lined with gold, at the back of which was inserted a small piece of wood, supposed to have been a fragment of the "True Cross". [...] "Gather together these sacred ashes [...] and place them in this golden recess, – it is a holy place fit for such holy relics." [...] Strange to say, one very visible relic of the vanished Lilith's bodily beauty had somehow escaped destruction, – this was a long, bright waving tress of hair which lay trembling on the glistening satin of the pillows like a lost sunbeam. (*SL*, 390.)

Lilithin tuhkat ja hiuskiehkura talletetaan yhdessä Jeesuksen ristinpuun palan kanssa. Tämän voisi nähdä eleenä, joka pyhittää romaanissa lopullisesti jo entuudestaan enkelimäisenä esitetyn Lilithin. Lilithillä ja Jeesuksella voidaan nähdä myös jotain yhteistä: molemmat ovat tahoillaan syntipukkeja ja sijaiskärsijöitä. Jeesus kärsi ristinkuolemansa ihmisten syntien vuoksi, mutta yhtä lailla Lilith kärsi jokaisen auktoriteettia ja omaa ääntä havittelevan naisen edellä ja esikuvana. Romaanissa juuri Lilithin puhe ja itseilmaisuus ovat merkityksellisiä, sillä ne eivät noudata El-Râmin henkilöahmon maskuliinisesta positioista muotoiltuja toiveita. Lilithin ja Jeesuksen reliikit yhdessä assosioivat näiden kahden hahmon kärsimykset toisiinsa. Tämän voisi nähdä olevan keino ”puhdistaa Lilithin maine”, tai ainakin yritys kääntää romaanin Lilith merkityksiltään edeltäjiään vastaan.

Hiukset symboloivat kuitenkin myös tuhoa, vaikka ne pyhitetään rinnastamalla ne ristinpuuhun. Lilith ilmenee siis samanaikaisesti tuhoavana voimana ja hyveellisyydessään kirkastuneena enkeli-nä. Corelli yhdistää entuudestaan tuttuun kuvaan vaarallisesta ja pitkähiuksisesta Lilithistä uuden ominaisuuden, joka on ristiriitainen suhteessa edeltäjiinsä. Ääripäät eivät suljekaane toisiaan pois. Naiseuden stereotyyppiset ja polaariset ääret murtuvat Corellin teoksessa. Lilithin hiukset ovat merkityksiltään ambivalentit. Kristevan analyysi moniäänisen kerronnan yksi yhteen logiikkaa rikko-vasta luonteesta voisi selittää tätä ilmiötä. Kristevan mukaan ambivalenttia ja dialogista poeettista kieltä ei sido merkkiin ja merkitsijään pohjaava kielellinen totuus, vaan sitä seuraavat loputtomat yhdistelmät (Kristeva 1984, 109). Jos naiskuvauksen vakiintuneet konventiot ymmärretään naisnä-kökulmasta monologisina ja rajoittavina, niin Corellin romaanissa tämä dogmaattinen logiikka rik-koontuu. Samanaikaisesti voimassa olevat keskenään ristiriitaiset merkitykset voisivat viedä huomion semioottiseen tasoon, jossa merkitykset eivät ole vielä muotoutuneet suhteessa isälliseen symboliseen. Ristiriitaisuus rikkoo myös edeltäjien logiikkaa ja asettaa edeltäjien luomat vakaalta tuntuvat merkitykset kyseenalaisiksi.

Alluusiota Rossettin ”Eden Bower” -balladiin on syytä tarkastella hieman tarkemmin, sillä se saattaa paljastaa lisää siitä, minkälainen vaikutussuhde Rossettin edustaman tradition ja Corellin

välille muotoutuu. Alluusion kohteena oleva säe kuuluu seuraavasti "All the threads of my hair are golden, / And there in a net his heart was holden" (Rossetti 1869/1913, 18). Romaanissa toistetaan balladia, mutta samalla siihen lisätään eksplisiittisesti jotain. Olen korostanut nämä Rossettin säkeitä uudelleen muotoilevat kohdat seuraavassa katkelmassa: "All this gold in which *I net my heart* like a *willingly*-caught bird, and make an end of my boasted wisdom?" (SL, 355). Rossettin balladin passiivinen muoto muuttuu Corellin käsittelyssä aktiiviseksi. "I net my heart" ja "willingly" (vrt. "And there in a net his heart was holden") viittavat El-Râmin tekijyyteen ja aktiivisuuteen suhteessa Lilithin valtaa symboloiiviin hiuksiin. Voisikin tulkita, että syy El-Râmin tuhoon olisi El-Râmin omassa asenteessa tai asemassa, josta käsin hän antautuu naiskauneuden viettelyksille, ei niinkään Lilithin lumoavassa kehossa itsessään. Vastuu naisen avuihin lankeamisesta siirtyy El-Râmille, kun taas Lilith lumohiuksineen säilyy puhtaana ja passiivisena. Tämän voisi tulkita maskuliinisen subjektin kritiikkinä, sillä Rossettin balladin Lilithin monologi siirtyy konkreettisesti El-Râmin suuhun – maskuliiniseen positioon, mistä se on alun perin tullutkin. El-Râmi toistaa Rossettin muovaamia Lilithin sanoja, ja siten kohdan voi tulkita jälleen "tekijyyteen" viitaavana. El-Râmi vaikuttaa olevan "tietoinen" pahasta, jota hän kammiossaan kasvattaa, sillä alluusio Rossettin balladiin enteilee hänen omaa kohtaloaan. "Make an end" ja "caught and killed" viittaavat metaforaan Lilithin tuhoisista hiuksista, joka on myös Rossettin balladissa. Lilithin tuhovoima paikannetaan siis El-Râmin positioon, joka vaikuttaa olevan tietoinen ja aktiivinen suhteessa tuhoisaksi ymmärrettyyn naisen seksuaalisuuteen. Tästäkin voi lukea bloomilaisen vaikutuksen ahdistuksen: "tekijä-Rossettin" muotoilema Lilithin monologin sisältö siirretään maskuliinisen subjektin suuhun, jolloin alluusion suoma toisto vie huomion paitsi edeltäjään, niin myös siihen mahdollisuuteen, että Lilithin hiukset on tulkittu tuhoisiksi juuri maskuliinisesta positioista.

Romaanissa toistetaan balladia yhtäältä tarkoituksena eksplisiittisesti kääntää merkitykset ("With Eve was hell, and with Lilith heaven"), toisaalta aiempia konnotaatioita tukien, sillä El-Râmi ilmaisee kuitenkin Lilithin demonisuuden toistelemalla tuhoisten hiusten merkityksiä, vaikka romaani muutoin pyrkiikin tätä edeltäjien luomaa vaikutelmaa hälventämään. Edeltävää traditiota ei suinkaan ohiteta, vaan päinvastoin sitä vahvistetaan näissä toistoissa. Näin keskenään vastakkaiset ja ristiriitaiset Lilithin merkitykset ovat samanaikaisesti voimassa. Demonisuus paikantuu kuitenkin ennemmin El-Râmin katseeseen ja haluun rakastua, ei niinkään Lilithiin. Analysoin tätä neljännessä luvussa.

Tämä retorinen keino, jossa naiskuvaukseen liittyvät merkitykset artikuloidaan El-Râmin kautta, korostaa kielen symbolista ja monoliittisia merkityksiä tukevaa tasoa, johon romaani on jännitteisessä suhteessa. Vaikka Rossettin balladi ei olisikaan varsinaisesti monologinen, väitän sen olevan luonteeltaan sellainen naiseuden representaatioiden suhteen. Jos alluusio saa keskenään ristiriitaiset

merkitykset samanaikaisesti voimaan, eli kristevalaisittain ymmärrettynä siitä ei olisi luettavissa mitään kielellistä totuutta, niin eikö silloin ristiriitaisuus ja kielellisten vastaavuussuhteiden puuttuminen siirtyisi tässä kuvainnollisesti isällisen ja patriarkaalisen suuhun? Näin alluusion voi tulkita murentavan symbolista järjestystä.

Kristevan teorian voi tässä yhdistää bloomilaiseen käsitykseen vaikutuksen ahdistuksesta, sillä Rossettin balladin Lilith-monologi ja siinä ilmenevät tuhoisuuden symbolit paikantuvat El-Râmin henkilöahmon kautta maskuliiniseen tai patriarkaaliseen traditioon. Naiskirjailijan kirjoittamasta teoksesta voidaan näin lukea Gilbertin ja Gubarin kartoittamaa radikaalia luomisen pelkoa – kuinka suhtautua merkityksiin jotka syntyvät kirjallisen ”isän” luomina? Corellin romaanin alluusio siirtää monologin, jossa Lilith on äänessä (maskuliinisen tekijä-Rossettin Lilithiin asettamat merkitykset) El-Râmin suuhun. Hiusten metafora ei näin Corellilla merkitsekään naisen kutomaa ansaa, vaan miehen halua viehättyä naisen lumovoimasta, joka on miehen itsensä luoma konstruktio. Romaanin alluusio rikkoo näin edeltävän runokielen luomia merkityksiä, sillä se sisällyttää itseensä aiemman tekstin, jota se kääntää uusille uomille. Näennäisesti teksti siis toistaa Rossettin ja tradition naiseuden representaatioita, mutta romaanin kokonaisuudessa ne saavat kyseenalaisen aseman. Samalla suhde edeltäjään korostuu, sillä tämä alluusio paitsi johdattaa lukijan Rossettin balladin luo, niin myös toimii tämän maskuliinisen position paljastavana elementtinä.

3.4 Miehuuden kerronnalliset kahleet

Lilith ei ole romaanissa ainoa henkilöahmo, joka saa merkityksensä esikuvien kautta. Myös tiedemies El-Râmilla on ainakin kaksi vahvaa edeltäjää: Johann Wolfgang von Goethen *Faust* (ilmestynyt kahdessa osassa: *Faust I* 1808 ja *Faust II* 1832) ja George Gordon Byronin (paremmin tunnettu lordi Byronina) *Manfred* (1817) teosten nimihenkilöt. El-Râmin henkilöahmo assosioituu paitsi näihin tiettyihin esikuvateoksiin niin myös laajemmin Goethen ja Byronin tekstien tematiikkaan ja niiden esittämään ihmiskuvaan. Tämän lisäksi Corellin romaani kietoutuu näiden edeltäjiensä kautta tiiviiseen vuoropuheluun länsimaisen yksilökeskeisen subjektikäsityksen kanssa. Intertekstuaalinen verkosto on siis tietenkin Goethen ja Byronin vaikutussuhteita paljon laajempi.

Gilbert ja Gubar tähdentävät, että naiskirjailijat ovat saattaneet käyttää strategisesti sellaisia myyttejä, sankarihahmoja ja genrejä, jotka mielletään miesten luomiksi. Kaikenlainen ”matkiminen” on kuitenkin saattanut tuottaa teoksia, joiden esteettiset jännitteet ja moraaliset ristiriidat uhkasivat naiskirjailijan oman äänen löytymistä. Toisaalta moni nainen pääsi jo 1800-luvulla tämän

matkimissuhteen ylitse ja miehisiksi miellettyjen genrejen ja aihepiirien muokkaaminen saattoi toimia myös omien tarinoiden kertomisen naamiointikeinona. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 68–70.) Gilbert ja Gubar eivät kuitenkaan kiinnitä huomiota siihen, että myös ”mies” on ollut tiettyjen kirjallisuuden ja taiteen luomien hahmotyyppien vanki. Eikö siis yhtä lailla mieshenkilöhahmoja tulisi analysoida osina valikoivaa ja ideologista kulttuurista tuottamista – miehisten representaatiokaavojen vankeina?

Sarah Frantz ja Katharina Rennhak ehdottavatkin, että naiskirjailijan luomat mieshenkilöhahmot tulisi yhtä lailla huomioda feministisessä analyysissä. Mikäli kaunokirjallisuudessa ilmenevä maskuliniteetin rakentuminen ja sen ideologiset seuraamukset jätetään huomiotta, viittaisi se siihen, että maskuliinisuus naisten kirjoittamissa teksteissä olisi jotenkin ”luonnollista”. Sen sijaan naiskirjailijoiden tuottamat maskuliinisuuden representaatiot olisi nähtävä aktiivisena sukupuoli-ideologian muokkaamisena ennemmin kuin kulloinkin vallitsevan ideologian passiivisina heijastuksina. (Frantz & Rennhak 2010, 3.) Edellä on jo käynyt ilmi, kuinka romaanin Lilith-kuvaus muovautuu ambivalentissa ja jännitteisessä suhteessa edeltäjiinsä. Mutta millä tavoin kuvataan El-Râmin henkilöhahmo suhteessa kirjallisiin esikuviansa? Voidaanko siinä nähdä yritys ottaa haltuunsa edeltäjien luoma faustilainen miehuuden representaatio?

Goethen *Faust* ja Byronin *Manfred* ovat dialogisessa suhteessa romaanissa esitettyyn yksilökeskeiseen mieskuvaan. Romaanissa lainataan näiden edeltäjäteosten tematiikasta ja niihin viitataan myös suoraan. Esimerkiksi tohtori Kremlin ja El-Râmin dialogissa on avoin alluusio Goethen *Faust*-näytelmään: ”Am I the new Faust and you Mephisto?” (*SL*, 67). Alluusion tarkoitus on korostaa El-Râmin roolia Mefistofeleen kaltaisena turmiollisena viettelijänä, joka haluaa vetää myös tohtori Kremlin mukanaan syntiin. Alluusio korostaa El-Râmin kiehtovan henkilöhahmon alla vaanivaa demonista. Teoksen kokonaiskuvasta voidaan kuitenkin abstrahoida laajempi hahmotelma El-Râmin henkilöhahmosta: hän on ennemmin Faust ja Mefistofeles -hahmojen synteesi, sillä hänessä yhdistyy Faustin subjektikeskeisyys ja tiedonjanoisuus Mefistofeleen demonisuuteen. El-Râmi muistuttaa ylimaallisen tiedon tavoittelussaan tohtori Faustia, mutta hänen viitataan myös olevan Luciferin maallinen inkarnaatio: ”O superb Angel of the Kingdom [...] It is no marvel that you fell!” (*SL*, 357).

Manfred-näytelmärunoa puolestaan siteerataan hartaudella: tohtori Kremlin kuvataan lausumassa *Manfredia* kahteen otteeseen pohdintojensa lomassa. Ensimmäinen sitaatti on *Manfredin* ensimmäisen näytöksen toisesta kohtauksesta. Kohtauksessa Manfred on yksin *Jungfrau*-vuorella ja esittää turhautuneisuutensa ihmisen rajallisuuteen, joka estää tavoittelemasta korkeita. Siteeratussa otteessa (Byron 1817/1991, 283; *SL*, 270) korostuu ihmisen kyvyttömyys elää harmoniassa jumalallisen ja maallisen puoliskonsa kanssa. Tohtori Kremlin tulkitseekin avoimesti ja romaanin didaktismiin

sopivasti *Manfred*-näytelmästä siteeratun kohdan käsittelevän sitä, että ihminen on syypää maailmassa ilmeneviin riitasointuihin. Seuraava siteerattu kohta on runonäytelmässä paljon edempänä, kolmannen eli viimeisen näytöksen neljännessä kohtauksessa. Keskeiseksi siteeratuissa säkeissä nousee Manfredin ylpeys ja usko oman henkensä autonomiaan.⁴⁴ Manfred säilyttää yksilökeskeisyytensä loppuun asti, eikä apotin pyynnöistä huolimatta nöyryy rukoukseen. Lopussa ei viitata taivaan pelastukseen tai helvetin tuomioon, vaan Manfred kuolee koruttoman kuoleman.

Keskeistä ensimmäisessä *Manfredin* katkelmassa on ihmisen konfliktinomaisen luonne sieluna ja ruumiina. Toisessa katkelmassa puolestaan korostuu eksistentiaalinen varmuus yksilöllisen ihmisielun kyvystä muovata kohtaloaan. Vaikka Byronin Manfredin kohtalo jätetään avoimeksi, saavat Corellin romaanin kontekstissa runonäytelmän siteeratut säkeet selkeästi uuden merkityksen. Myös El-Râmi potee oman rajallisuutensa ja korkeiden tavoitteiden aiheuttamaa sisäistä konfliktia. Manfredin lailla myös El-Râmi uskoo omaan itseensä enemmän kuin mihinkään korkeampaan voimaan. *Manfredin* eksplikoima tematiikka saa kuitenkin Corellin romaanissa selkeän moraalisen tuomion: sielun ja ruumiin konflikti tulisi ottaa Jumalalta annettuna, eikä omia kykyjä tulisi koskaan asettaa Jumalan mahtia korkeammalle.

Jos Manfredin henkilöahhossa voidaan nähdä keskeisinä psyykkinen konflikti ja vastakohtien kilvoittelu subjektin psyydessä (Melaney 2005, 462), niin Goethen *Faust* on tunnelmiltaan suoraviivaisempi. Henry Bacon muistuttaa Goethen renessanssihenkisen Faustin olevan olennaisesti yksilökeskeisyyden ja esiin murtautuvan luonnontieteellisen ajattelun henkilöitymä. Bacon näkee kaikenlaisen tavoittelemisen olevan *Faust*-näytelmässä keskeisellä sijalla, sillä Goethen maailmankuvassa ihmisen toimintaa määrittää jatkuva muutos ja edistys sekä sitä generoivat halut ja tarpeet – kuitenkin niin, että muut projektit jäävät näytelmässä naissukupuolen tavoittelun varjoon. Goethelaisesta optimistisesta vireestä huolimatta Faust aiheuttaa pyrkimyksillään lopulta vain tuhoa ja järkytystä. (Bacon 2000, 1–2.) Samoin Corellin El-Râmi on intentionaalisen halun generoiman edistytyn inkarnaatio: kuten Faust, myös El-Râmi hahmottaa maailmansa yksilökeskeisesti. Hänen maailmansa muokkaantuu loputtomassa kehityksessä ja ihmisen rajallisuuden halveksunnassa.

⁴⁴ The mind which is immortal makes itself
Requital for its good or evil thoughts,
Is its own origin of ill and end,
And its own place and time; its innate sense,
When stripp'd of this mortality, derives
No colour from the fleeting things without,
But is absorb'd in sufferance or in joy,
Born from the knowledge of its own desert.

(Byron 1817/1991, 313.)

Lopulta El-Râmin jalustalle nostaman luonnontieteellisen ajattelun päihittää vain romantikkojenkin korkealle arvottama inspiraation lähde: kauniin naisen eli muusan tavoittelu.

El-Râmin voi nähdä niin Mefistofeleena kuin tohtori Faustin ja Manfredin kaltaisena ristiriitojen repimänä traagisena subjektina. El-Râmia, tohtori Faustia ja Manfredia yhdistää sama asia: he kaikki tavoittelevat ihmisen rationaaliset kyvyt ylittävää tietoa. Faust on turhautunut oppineisuutensa rajallisuuteen ja etsii transsendentaalista tietoa, joka on tavallisilta kuolevaisilta evätty. Myös Manfred on pettynyt ihmisille suodun tiedon turhuuteen ja kutsuu esiin henkiä Faustin lailla – tosin Manfred etsii kiellettyä yliluonnollista totuutta unohtaakseen menneensä. El-Râmi halajaa samaa tietämystä yllättäen altruistisista syistä: varmuus Jumalan ja sielun olemassaolosta auttaisi ohjaamaan ihmiskuntaa moraalisesti oikealle tielle. Tämä romaanissa moraalisesti tuomitun toiminnan hyvä päämäärä korostaa henkilöhahmon ambivalenssia entisestään.

Vieläpä voisi lisätä, että El-Râmin henkilöhahmon konstruoituminen ylpeänä ihmiskykyjen ja rationaalisuuden kannattajana intertekstuaalisessa suhteessa *Faustiin* ja *Manfrediin* saa lisätukea *Hamlet*-viittauksissa. Nämä kaikki kaikuvat samaa teemaa: ihmisen eksistentiaalista ahdistusta ja sen aiheuttamaa halua ymmärtää olemassaolonsa maallista olemustaan laajempänä kokonaisuutena. Yliluonnollinen – tavalla tai toisella – voitaisiin nähdä kaikkien näiden teosten olennaisena elementtinä, ehkä jopa katalyyttinä tapahtumasarjoille.

Näkisin, että El-Râmi ei konstruoidu henkilöhahmoksi ainoastaan suhteessa näihin tiettyihin edeltäjiinsä, vaan ylipäänsä laajemmin länsimaiseen kulttuuriin liittyvään yksilöllisyyden ja autonomian muotoutumisen myyttiin. Tätä samaa teemaa – subjektin syntyä ja ihmisen vapautumista Jumalasta tai muusta kontrolloivasta auktoriteetista – varioivia kertomuksia on useita. Lähtökohdaksi voisi mieltää esimerkiksi tutun Prometheus-myytin, joka on antiikista asti inspiroinut taiteilijoita. Prometheus tuli 1800-luvulla romanttisen runoilijan arkkityypiksi, joka samalla oli henkisen vapauden protagonistiksi. Romantikot myös tunnistivat Prometheusen ambivalentin roolin ihmiskunnan pyhän tulen kantajana. Myytillä ei siis suinkaan aina ollut positiivisia konnotaatioita, vaan taiteilijat saattoivat varioida sitä pessimistiseenkin sävyyn. (Gillespie 1990, 203.) Corellin El-Râmi viittaa siis myös Prometheus-myyttiin – onhan El-Râmin motiivina saavuttaa Jumalalle kuuluva tieto, jotta hän voisi nostaa ihmiskunnan uudelle tietämyksen tasolle. Prometheus-teema luo jännitteisen suhteen edeltäjien ja erityisesti romantiikan edustajien traditioon. Corellin luoman ylpeän tiedemiehen hahmon voisi nähdä näkökulmana romanttisen runoilijan korostamaan hengen vapauden. Näin Prometheus seuraajineen joutuu romaanissa huonoon huutoon: vaikka El-Râmi onkin kiehtova ja sinänsä hyvään tähtäävä henkilöhahmo, on hänen yksilökeskeinen toimintatapansa esitetty moraalisesti tuomittuna.

El-Râmin henkilöahmo korostaa myyttiä normit rikkovasta yksilöllisyydestä – hän toteuttaa yksilöllisiä impulssejaan ja halujaan välittämättä Jumalan asettamasta auktoriteetista. Hänet voisi nähdä Corellin romaaneista abstrahoitavaa ideologista perustaa, eli jumalallista järjestystä rikkovana elementtinä ja siten romaanissa moraalisesti tuomittavana hahmona. Kuitenkin El-Râmi on tästä huolimatta romaanin vetoavin ja eläväisin henkilöahmo, minkä vuoksi hän on omiaan herättämään puolelleen lukijan sympatioita. Leo Bersani kiteyttääkin 1800-luvun kirjallisuudessa esiintyvän henkilöahmoja, jotka eivät suostu noudattamaan realistisen proosan muutoin ylläpitämiä sosiaalisia määritelmiä subjektiviteetista ja siihen liittyvistä haluista. Nämä henkilöahmot ovat Bersanin mukaan erityisen vetoavia, sillä he edustavat kiehtovia, mutta samalla syyllisyyttä aiheuttavia impulsseja. Nämä henkilöahmot loistavat myös kirkkaammin, mikäli heidät uhrataan tavalla tai toisella – ele, joka stabiloi kulttuurin hegemonian. (Bersani 1984, 68–69.)

El-Râmin kohdalla viitataan niin Mefistofeleen kuin Luciferiinkin. El-Râmi ei kuitenkaan ole sinänsä ”paha” henkilöahmo, kuten ei Lilithkään, vaan ainoastaan oman ylpeytensä, järkensä ja edistysuskon sokaisema. Puoleensavetävän El-Râmin vahvin esikuva on John Miltonin *Paradise Lostin* (1667) sankarilliseksi kuvattu Saatana. Jeffrey Russellin mukaan Miltonin Saatanan jumalallinen ja ruhtinaallinen ulkomuoto on huolella kuvailtu ja siten lukija voi kokea pahan ruumiillistuman paradoksaalisesti vetovoimaisena (Russell 2000, 190). Myös Saatanan sisäiset piirteet voivat kutsua lukijaa samaistumaan. Neil Forsyth esittää, että Miltonin langenneen enkelin sisäinen helveti tekee Saatanasta helpommin lähestyttävän (Forsyth 2003, 148–150). Kuten Miltonin jälkipolviin suuren vaikutuksen tehnyt Pimeyden ruhtinas, myös El-Râmi on esitetty ulkomuodoltaan vaikuttavaksi⁴⁵ ja kerronta keskittyy El-Râmin sisäiseen taisteluun, mikä tekee hänestä syvemmän ja kiinnostavamman kuin monista muista, ohuemmiksi jäävistä henkilöahmoista tarinassa. El-Râmi ei kuitenkaan ole suoraan Lucifer, vaan hän esiintyy romaanissa ihmisenä, joka ei ole tietoinen tai vaallisesta alkuperästään ennen kuin Lilith sen vasta aivan tarinan loppumetreillä kertoo. El-Râmi on paholaisen reinkarnaatio, mutta hän on ennemmin inhimillinen ihminen kuin täysverinen Pimeyden Ruhtinas. Sikäli El-Râmin henkilöahmo on ambivalentti. Yhtäältä sympaattisena ja toisaalta tuomittuna hän vastustaa yksioikoista luentaa.

El-Râmin henkilöahmon voisi nähdä toimivan kriittisenä näkökulmana patriarkaaliseen traditioon ja kirjallisten esikuvien tematiikkaan. Showalter tulkitsee, että naiskirjailija saattoi projisoida luovuuden ja naiseuden mahdolloman yhtälön aiheuttaman ahdistuksen mieshenkilöahmoihin, jotka olivat esimerkiksi rampoja tai sokeita. Näiden henkilöahmojen kautta lukija saattoi epäsuorasti samaistua naisen rajattuun kokemuspiiriin. (Showalter 1977/1982, 151–152.) Myös kohdete-

⁴⁵ ”Yet he was singular-looking [...] and he was so distinctly separated from ordinary folk by his features and bearing [...] he was a puzzle to his neighbours” (SL, 3).

oksestani voisi olla luettavissa samankaltainen taktiikka, sillä lopulta uhmakas ja ylväs El-Râmi kokee hänen miehuutensa kastroivan kohtalon: hänestä tulee avuton lähimmäistensä armosta riippuva hoidokki. Siten El-Râmi kokee samankaltaisen tilan, minkä Lilith lyhyen (keinotekoisen) fyysisen elämän aikana joutui kokemaan.

El-Râmi ei kuitenkaan pelkästään rampaudu ja siten joudu tyytymään naisen rajoitetun elämän kaltaiseen tuomioon, vaan hänen menetyksensä on paljon suurempi. Romaanin sukupuoli-ideologia muotoutuu Lilithin ja El-Râmin binaarisessa suhteessa miltei tarinan loppumetreille asti. Lilithin ruumiin tuhouduttua asetelmassa tapahtuu kuitenkin muutos. Romaanin sukupuoli-ideologiassa Lilith ja El-Râmi ovat selkeästi sidottuja omille paikoilleen naisena ja miehenä. Kun toinen, eli Lilith ei enää ole merkitsemässä El-Râmin subjektikeskeistä projektia, eikä El-Râmi voi enää peilata itseään Lilithin henkilöhahmoon, sortuu myös romaanin binaarinen asetelma. Vailla toista ei myöskään ole ensimmäistä ”minää”. Lilithin mentyä El-Râmin kuvaus muuttuu. Maskuliinisten attribuutien tilalle alkaa tulla selkeästi feminiinisyyttä kuvastavia määreitä. El-Râmin olemus on muuttunut alistuneeksi ja voimallisuudestaan ehtyneeksi. Samalla myös veljesten valtahierarkia kokee muutoksen, sillä El-Râmista tulee ikään kuin nöyrä alamainen omalle veljelleen. Myös El-Râmin oman halun ja tahdon ohjaamat pyrkimykset ovat vaihtuneet nöyräksi odotukseksi ja rukoiluksi, sillä hän toivoo täyttävänsä Lilithin pyynnön ”odottaa ja rukoilla”: ”I have to watch and pray” (SL, 379). Mutta tämä ei ole mitään sen rinnalla, että El-Râmi on menettänyt Lilithin myötä älylliset lahjansa, mentaaliset kykynsä ja kaiken aktiivisen tahdon muovata kohtaloaan. Hän on tarinan lopussa täysin toisten armoilla ja holhottavana – kuin vanhus tai lapsi, johon häntä useasti verrataankin.⁴⁶

El-Râmin romahdus johtuu hybriksestä. Hän tavoittelee tietämystä ihmisen käsityskyvyn tuolta puolen, mutta hän ei kaikesta itsevarmuudestaan huolimatta ole kykenevä käsittelemään haluaansa ”tieteellisen tutkimuksen kohdetta”. Rationaalinen ajattelu ei tarjoa eväitä yliluonnollisen kohtaamiseen. Jumalan haastanut El-Râmi joutuu kohtaamaan voittajansa: naisen sielu ylittää lopulta hänen käsityskykynsä. ”Kastroitu” El-Râmi on passiivinen ja muiden suojelusta riippuvainen, vaikkakin hänen vaikuttava olemuksensa säilytetään jossain määrin. Hänen puheensa esitetään kuitenkin nyt ”hullun puheena” aivan kuten Lilithin aiemmin. Lukijalle kuitenkin El-Râmin sanat ovat ristiriidattomia romaanin sanoman ja tapahtumien kanssa. El-Râmille on selvinnyt Lilithin ja itsensä todellinen alkuperä. Yhdessä Lilithin kanssa hän on hengen ja myyttien tasolla Samael/Lilith – ka-

⁴⁶ Goethen näytelmässä suuria tavoitellut Faust pelastuu lopulta taivaaseen. Corellin El-Râmin mielen järkkymisen voisi nähdä variaationa tälle lopulle. Järkkynyt mieli on hedelmällisempi kasvualusta ”Jumalan äänelle” kuin ylpeä yksilöllisyys. Mielen sortuminen liittyen ylivertaiseen lahjakkuuteen ja faustilaiseen sopimukseen on esillä myös Thomas Mannin romaanissa *Tohtori Faustus* (1947). Mannin klassikkoromaanissa paholaisen kanssa sopimuksen solminut säveltäjä Adrian Leverkühn menettää lopussa mielensä ja maineensa.

pinan arkkityyppinen pariskunta.⁴⁷ Kuitenkin siinä missä Lilith vaeltaa jo vapaana hengen tasolla ja odottaa rakastettuaan, on El-Râmi yhä vangittuna maalliseen vaellukseen.

Tämän voisi tulkita ”länsimaisen maskuliinisen järjen” kritiikkinä – mieli, joka tavoittelee liian korkeita, on tuomittu sortumaan omaan hybrikseensä. Tarinan lopussa El-Râmista tulee toinen. Toimettomana kukkia ja lintuja katseleva El-Râmi saattaisi muistuttaa valaistunutta mystikkoakin, mutta romaanin sukupuoliproblemaattisessa kontekstissa hän assosioituu vahvasti myös keski- ja yläluokkaiseen naisen hukkaan heitettyyn potentiaaliin. Binaarisissa oppositioissa El-Râmi edustaa nyt ominaisuuksiltaan feminiinistä puolta.

Tämän voi myös tulkita vastaukseksi maskuliinisen subjektin kriisiin fin de siècle -kauden sukupuolimurroksessa. Vaikka aikakauteen yhdistetään mielellään naturalismin ja dekadenssin tyyli-suunnat, on muistettava, että suosituimpia ja luetumpia olivat sellaiset kirjailijat kuten Rider Haggard, Robert Louis Stevenson ja Rudyard Kipling, jotka edustivat maskuliinista romanssigenreä. Nämä myöhäisviktorianiset romanssigenren elvyttäjät kilpailivat feminiinistä populaariromanssia edustavien Corellin ja esimerkiksi ”Ouidan” (Maria Louise Ramé) kanssa. (Ledger & Luckhurst 2000, 98.) Maskuliinista romanssigenreä edustavien teoksien suosion voisi nähdä johtuvan maskuliinisuuden kriisistä, jota perinteisen miehen roolin horjuminen aiheutti. Tähän samaan kysymykseen vastaa osaltaan myös kohderomaanini. Teresa de Lauretis summaakin myyttien ja narratiivien tutkimuksesta välittyvän näkemyksen siitä, että tarinoilla olisi yhteys koettuun sosiaaliseen elämään. Historiassa ilmenevät ”sosiaaliset draamat” ja niiden mukanaan tuomat muutokset välittyisivät siis myyteistä ammentavien kerronnallisten rakenteiden muutoksina. (De Lauretis 1984, 126–127.) Kohderomaanini voi nähdä varioivan Prometheus-teemaa toistaneita esikuviaan. *Faustin* ja *Manfredin* suomat tutut mieskuvauksen mallit vääntyvät romaanissa uuteen uskoon. Ne muuntautuvat aikalaisyleisöön vetoavaksi tarinaksi. Esikuvien tematiikan avulla annetaan ”vastauksia” kysymykseen maskuliinisesta potentiasta, ”miehen herruudesta” ja tieteeseen perustuvan edistysuskon mahdollisuuksista. Sikäli Edmundsonin kommentti, että kirjailija ei asetu niinkään bloomilaiseen kilpailusuhteeseen esikuviansa kanssa kuin lainaa heiltä omalle ajalleen soveliaita aineksia (Edmundson 1995, 209), vaikuttaa sopivan myös omaan tulkintaani.

Tulkitsijan kannalta kiinnostaviksi leikkaupisteiksi muodostuvat ne momentit, joissa on luetta-
vissa ristiriitaisuutta suhteessa edeltäjien luomiin representaatioihin naiseudesta tai miehuudesta. Romaania voidaan lukea bloomilaisittain naiskirjailijan kokemana ahdinkona suhteessa naiskuvaus-

⁴⁷ Lilithin ja El-Râmin välille rakennetaan romaanissa erikoinen rakkaustarina: ”I love you as I have loved you for a thousand ages, and as you have never loved me. To win your love has been my task – to repel my love has been yours” (SL, 355). Tarinassa viitataan siihen, että ainoastaan moraalisesti tahrattoman ja henkisesti täydellisen naisen (Lilith) rakkaus voi pelastaa El-Râmin synnin ja langenneisuuden tilasta.

ta hallinneisiin edeltäjiin, mutta toisaalta Kristevan semioottisen ja symbolisen tasot ovat soveliaita kuvaamaan romaanin ambivalenssia ja monoliittisiin totuuksiin nojaavan (sukupuoli)ideologian horjuvuutta. Koetin tässä luvussa osin muotoilla ajatusta siitä, että romaanissa ikään kuin paljastuu se maskuliininen positio, joka on luonut representaatioita naisesta enkelin ja demonin fantasioituihin äärityyppeihin. Ajatuksenani on, että romaanissa olennaisena piirteenä esiintyvä matkimisen, toisintamisen tai edeltäjien toistamisen piirre voisi tuoda esille tätä kirjallisuuden ja taiteen patriarkaalisen tradition luomien naiskuvauksen konventioiden ja niiden heijastamien ”totuuksien” voiman kehämäistä luonnetta. Toisin sanoen romaanissa paljastuu yksilösubjektin rationaalisuuden rajallisuus, totuuksien näennäisyys ja sukupuolten konstruktivinen luonne. Tämä senkin uhalla, että romaanissa koetetaan samanaikaisesti pönkittää monoliittista sukupuoli-ideologiaa.

Kohdeteokseni intertekstuaalisuus on moniaalle polveilevaa ja mahdollistaa runsaasti tulkintoja. Omat tulkintani ja tapani soveltaa teoriaa osoittivat, että intertekstuaalisuus on ilmiönä niin laaja-alainen, että sen puitteissa voi tutkia kirjallisuutta melkein miten vain – osoittaakseen sen avulla tekstistä haluamiaan piirteitä. Feministisesti tulkittuna romaanin intertekstuaalisuuden merkitys olisi kuitenkin se, että Corelli on kirjoittanut edeltäjien luomien ja vahvistamien myyttien ja tarinoiden lävitse etsien omaa ääntään. Hänen selviytymiskeinonsa on ollut koettaa kääntää edeltäjien ja erityisesti Rossettin runous merkityksettömäksi sieppaamalla tunnettu figuuri, Lilith ja esittämällä hänet toisenlaisena.

4. ”TOTUUS ON NAINEN”

4.1 Juonen sukupuolidikotomia halun dynamiikassa

Olennaiseksi koko tarinan ja juonen rakenteen kannalta nousee El-Râmin kokema *halu*, joka myös muovaa El-Râmin (ohuen) psykologisen ulottuvuuden. El-Râmin kasvutarinan liikkeelle paneva voima on halu tulla täydellisemmäksi ihmiseksi tiedon saralla, mutta tämä sekoittuu pian primaariin viettiin: älyllisen motiivin lisäksi El-Râmin etsintäretkeä määrittää halu omistaa kaunis nainen. El-Râmin kokema tarve etsiä halujensa puuttuvat objektit ei kuitenkaan rakennu hienovaraisen ja realistiseen illuusioon tähtäävän kuvailun myötä, vaan määrittyy suhteessa valmiisiin konventioihin. Illuusio seksuaalisesta halusta luodaan tukeutumalla naiskuvauksen kaavamaisiin kuviin, joiden avulla Lilith konstruoituu prerafaeliittienkin ihanteeksi asettamaksi enkelimäiseksi ja kauniiksi muusaksi. Halu kohota rajallisen ihmisjärjen yläpuolelle yliluonnollisen sfääriin kuvataan puolestaan intertekstuaalisten edeltäjien, *Faustin* ja *Manfredin* avulla.

Kiinnostus haluun kertomuksen rakenteen komponenttina juontuu psykoanalyysin perinteestä. Ruth Page näkee kertomuksen halua ja dynamiikkaa analysoimaan syntyneen psykoanalyttisesti suuntautuneen mallin reaktiona formaalimmille kertomuksen rakenteen tutkimisen metodeille. Halun metaforinen käsite on tekstianalyysissä kuitenkin hankalan abstrakti ja ennemmin intuitiivinen kuin eksakti. Siitä huolimatta esimerkiksi Peter Brooks ja häntä kritisoineet feministit, jotka ovat koettaneet kehittää vaihtoehtoisia malleja psykoanalyttisesti ymmärretylle maskuliinista halua käsittelevälle ”miesjuonelle”, ovat tarttuneet tämänkaltaiseen kertomuksen rakenteen avaamisen työkaluun. (Page 2006, 20–24.)

Sovellan hankalaa halun käsitettä, sillä halun tematiikan erittelemisen avaa paremmin romaanin ideologisia jännitteitä. Halun tematiikka kietoutuu naiseuden ja miehuuden representaatioihin, ja siten on osaltaan muovaamassa romaanin sukupuoli-ideologiaa. Halua kuvaamalla rakentuu romaanin sukupuolten välinen dynamiikka ja siksi on tarkasteltava mahdollistuuko tätä kautta romaaniin myös vastahankainen ja kriittinen näkökulma. Varioimalla halulle pohjaavaa ”miesjuonta” – esimerkiksi rikkomalla lineaarisuutta tai välttelemällä loppuratkaisua – naiskirjailijat saattavat myös toimia emansipatorisessa mielessä (emt. 22–23). Löytyisikö kohdeteoksestani siis halun ja sen luoman dynamiikan rikkovia elementtejä, jotka mahdollistaisivat kriittisen tulkinnan halusta ja maskuliinisesta yksilökeskeisestä subjektista?

Feministien kritisoima Peter Brooks näkee halun – joka on käsitteenä hankalan laaja ja jopa banaali – ja sen liikkeelle paneman dynamiikan tärkeinä kertomuksen rakenteen kannalta. (Brooks 1984/1992, 37). Brooksia mukaan kehoon tai kehon omistamiseen kohdentuva seksuaalinen halu voidaan laajentaa merkitsemään myös tiedollista halua. Halu rakkauteen, valtaan ja tietoon kulkevatkin vahvasti yhdessä länsimaisessa filosofiassa ja kirjallisuudessa. Monet kaunokirjalliset tekstit yhdistävät skopofilian ja epistemofilian, jolloin tieto assosioituu tiedon etsijälle eroottisena näyttäytymään kehoon. Tämä eroottisen ja tiedollisen halun rinnastaminen on keskeistä myös psykoanalyysissä. Modernissa kertovassa kirjallisuudessa protagonistit usein haluaa kehoa, joka edustaa protagonistille tavoiteltavinta hyvää, sillä keho vaikuttaa sisällyttävän itseensä avaimen tyydytykseen, valtaan ja merkitykseen. Jos juonessa on usein kyse kehon saavuttamisen onnistumisesta tai epäonnistumisesta, niin temaattisesti kyse voi olla halusta lävistää elämän mysteerit. (Brooks 1993, 5–11, 106.)

Brooksia mukaan halu liittyy kirjallisuuteen monitahoisesti: kertomuksen lukeminen on eräänlaista eteenpäin vievää halua ja kertomukset itsessään käsittelevät jotain tarinaa halusta. Tällöin merkitsemisen dynamiikassa keskeistä on sekä halun herättäminen että sen hyödyntäminen kerronnassa. Eräänä modernin romaanin piirteenä Brooks pitää sankaria (tai erilaisessa muodossa sankaritarta) eteenpäin ajavaa kunnianhimoa, joka on myös romaanin teeman ja juonen hallitseva dynaaminen elementti. Tämä protagonistin ponnisteleminen kohti suurempia saavutuksia tai tyydyttävämpää elämää edustaa myös lukijan yrityksiä konstruoida tekstistä merkityksiä yhä suurempina kokonaisuuksina. (Brooks 1984/1992, 37–39.) Kohderomaanissani tämä ”halu”, joka on yhtä lailla luonteeltaan episteemistä ja seksuaalista, on kuitenkin demonisoitu, sillä se on syy yksilön kärsimyksille ja vieraantumiselle Jumalasta. Lopulta halujen seuraaminen johtaa tuhoon. El-Râmin mieli järkkyy, kun hän halajaa enemmän kuin hänen osalleen kuuluisi.⁴⁸ Halu on näin juonirakenteelle ja tematiikalle välttämätön komponentti, mutta sitä samalla kritisoidaan kertomuksen loppuratkaisussa.

Carlo Testa on tutkinut halun ja demonisen yhteistä kirjallista historiaa. Testa muotoilee lacanilaisittain halun aina toista kohti suuntautuvaksi. Toinen on jotain minän ulkopuolella, ja erillään olevaa. Halua ja sen kohteena olevaa toista määrittää se, että ne eivät koskaan ole ”läsnä”, eli niiden kautta ei ole mahdollista saavuttaa pysähtynyttä täyttymyksen tilaa. Molemmat, halu kohteineen ja demoninen ovat Testan mukaan samankaltaisia: ne kiehtovat, orjuuttavat ja pyrkivät tuhoamaan minuuden. Kuten halu, myös demoninen edustaa vastakohtaisuuksia: täyttymystä ja siihen liittyvää vaaraa. Testan mukaan kirjallisuudessa esiintyvä paholainen on aina jälki taistelusta halun ja sen

⁴⁸ Sivujuoni tukee samaa teemaa, sillä myös tohtori Kremlin kohtaa loppunsa maailmankaikkeuden mysteeriä tavoitellessaan.

kiellon välillä. Olemukseltaan vääristynyt paholainen on tavallaan representaatio ihmisestä, jonka sisimmässä halu ja sen kiello ovat keskenään sodassa. paholaisen hahmo olisi siis kaikkien muiden funktioidensa ohella sisäisen taistelun merkki, joka ilmenisi henkilö(hahmo)n ulkopuolella esiintyvänä uhkaavana, mutta kiehtovana entiteettinä. Kirjallisuudessa paholaisen hahmon voisi nähdä haluna ylittää jokin kiello tai raja. Vaikka paholaisen tehtävä tekstissä vaihtelee kirjailijasta ja kulttuurista toiseen, voitaisiin yleistää, että ”sopimus paholaisen kanssa” antaa kehyksen erilaisten ja äärimmäisiksi koettujen halun muotojen kokeiluihin, ja soveliaan ”kuvituksen” kiellettyjen halujen toteuttamisessa implisiittisenä vaanivaan uhkaan. (Testa 1991, 2–5.)

Kohderomaanissani muodostuu ambivalentti suhde Paholaiseen. El-Râmi on Luciferin inkarnatio, mutta silti sympatioita herättävä tuttavuus. Lilithin demonisuuteen puolestaan viitataan vain epäsuorasti. El-Râmin henkilöhahmossa paholainen sekoittuu ennemmin inhimilliseen subjektiin ja siksi demonisen voisi nähdä ennemmin El-Râmin sisäisenä ilmiönä. Toisin sanoen El-Râmin demonisuus paikantuu juuri halun ja sen kiellon välille: se syntyy sisäisessä kamppailussa, joka vie samalla juonta eteenpäin. Tämä El-Râmin demonisuus, joka ilmenee kielletyissä ja normit rikkovissa haluissa, on kuitenkin myös kritiikin kohde. El-Râmin haluun perustuvaa toimintatapaa kritisoidaan romaanissa ensinnäkin sillä perusteella, että se saa hänet tavoittelemaan Jumalalle kuuluvaa tietoa. Tieto halun kohteena rinnastuu myös naiseen eli Lilithiin. Juonen rakenteelle välttämätön halu on osoitettu myös paikaksi, jossa mies ja nainen konstruotuvat dikotomisiksi vastakkaisuudeksi erossa. Haluava subjekti on kuvattu miehenä ja haluttu objekti naisena tai tietona. Romaanissa ”paha” paikantuu tähän asetelmaan ja dikotomiaan. Naisen/tiedon lupaamassa täyttymyksessä on vaaransa, ja kielletyn rajan ylittäminen on se, mikä tekee El-Râmistä demonisen.

Leo Bersani esittää, että kirjallisuudessa ilmenevä myytti järjestäytyneestä subjektin minuuden rakenteesta tukee kulloinkin kulttuurissa vallitsevaa ideologiaa (Bersani 1984, 56). Corellin romaanissa illuusio eheistä subjekteista – joskin realistinen minuuden illuusio ei tosin ole kovin suuri – muotoutuu halun kuvauksessa, joka konstruoi naisen ja miehen toisilleen polaariseksi ääripäiksi. Länsimainen maskuliininen subjekti on kirjallisuudessa rakentunut omaksi myytikseen. Faust, Manfred, Prometheus tai Lucifer ja heidän perillisensä ovat luoneet illuusiota ristiriitojen riivaamasta yksilöllisestä subjektista, joka nousee universumin keskiöön. Yhtäältä tällaiset hahmot ovat kiehtovia, toisaalta niihin liittyy kiellon ja lakien transgression vaara. Tälle yksilölliselle ja tiedostavalle subjektille vastakohtaksi muodostuu jokin toinen, johon se voi peilata omaa potentiaansa. Kohderomaanissani tämä toinen on nainen ja tieteen objektina kuvattu ”luonto”. Naiseus rakentuu romaanissa haluavan katseen kautta ja sukupuoli-ideologia perustetaan haluavan miessubjektin ja sen kohteena olevan toisen varaan.

Halun ja sen objektin tematiikkaan assosioituvat myös romaanissa Jumalan attribuuteiksi esitetyt rakkaus ja kauneus,⁴⁹ ja niiden luonne maskuliinisena ja feminiinisenä. Tämä tekee myös romaanin essentialistisen sukupuoli-ideologian ongelmalliseksi. Jumalallisen dikotomian attribuutit rakkaus (halu) ja kauneus (objekti) toistavat ja vakauttavat samanlaista asetelmaa kuten edellä analysoidut naiseuden representaation konventiot. Rakkaus menetettyyn muusaan, tai rakkaus dekadenttina eroottisena haluna, voidaan mieltää maskuliinisuuden tunnusmerkeiksi. Kuten edellä analysoidussa Rossetin paradigmaattisessa naiskuvauksessa, nainen tuotetaan usein tämän miessubjektin halun objektiksi merkitsemään maskuliinista luovaa voimaa (Pollock 1987, 95–96). Corellin romaanissa Jumalan ja universumin perusvoimiksi esitetyt rakkaus ja kauneus voidaan siis mieltää saman misogynistisen naiskuvauksen tradition, jossa feministit eivät näe naisen oman äänen päässeeseen kuuluviin, kiteytymiksi.⁵⁰ Samalla kuitenkin se dynamiikka, joka muotoutuu haluavan (mies)subjektin ja halutun (nais)objektin välille on romaanissa eksplisiittisesti esitetty syntiin ja tuhoon johtavana. Romaani on jälleen sisäisesti ristiriitainen, ja eriävät tulkinnat tulevat mahdollisiksi. Haluun perustuva juonirakenne määrittää sukupuolet dikotomisesti, mutta sitä myös käytetään kritisoimaan tätä sukupuolten binaarista asetelmaa.

El-Râmin henkilöahmoa määrittää jonkin puuttumisen tunne ja tämän puuttuvan objektin taivoittelu. Tarinaa voisi siksi kuvata väljästi quest-kirjallisuutena. Christine Arkininstall huomauttaa, että tiettyyn juonikaavaan liitetty quest-käsite on tavallaan mukana myös muissa teoreettisissa kehyksissä. Juuri lacanilainen subjekti määrittyy samankaltaisen ”etsinnän” myötä: psykoanalyttisissä kehyksissä subjektina olemisessa on keskeistä halu, jota määrittää puute. Tämän halun myös Peter Brooks on nähnyt narratiivisia juonia hallitsevana sysäyksenä – halu on keskeistä kaikissa yrityksissä hahmottaa paremmin psyyken ja maailman tuntemattomia alueita. (Arkininstall 1993, 3.) Myös Teresa de Lauretis kiteyttää myyttien ja kerronnan rakenteen tutkimuksen kritiikissään, että kertomuksen liike vaikuttaa muovautuvan niin taipaleessa jotakin kohti kuin myös sankarin muuttumisessa. De Lauretis painottaa, että sukupuolentutkimukselliselta näkökannalta huomio tulisi kuitenkin kiinnittää siihen, kuinka tämä näkemys myytistä ja kertomuksesta on riippuvainen sukupuoliin liittyvistä oletuksista. (De Lauretis 1984, 113.) En erittele tässä myyttien ja narratiivien tutkimusta, kuten de Lauretis tekee, mutta hänen osoittamansa myyttiseen kertomuksen rakenteeseen kätkeytyvä oletus sukupuolista on havainnollistava myös Corellin romaanin kohdalla.

⁴⁹ Kreikkalainen Afrodite oli tunnetusti rakkauden ja kauneuden jumalatar. Corellin esoteeriskristillinen jumalkäsitys saa näin pakanallisia vivahteita.

⁵⁰ Romaanin feministisen sanoman voisi koettaa pelastaa väittämällä, että romaanissa on jaottelu maallisen rakkauden (halun) ja maallisen kauneuden (katoavainen halun herättäjä), ja niiden puhtaiden henkisten vastineiden välillä. Tämä perustelu ei kuitenkaan yksinään riitä, sillä sukupuolten essentialismin takaavan ”jumalallisen kuvailun” käytetyn rakkauden ja kauneuden attribuuttiparin perinteistä, katseen metaforiikkaan ja misogynismiin kytkeytyvää merkitystä, tukee romaanin intertekstuaalinen kerronta.

El-Râmin etsintäretkessä on kysymys ensin olemassaolosta ja sitten naisesta. Nämä molemmat ilmenevät arvoituksina, joihin El-Râmi hakee vastausta. Oikeammin kysymys sielusta on kysymys naiseudesta: onko Lilithillä sielua? Vaikka El-Râmi on demoninen hahmo, ei se sulje pois sitä, että romaanissa hän on myös eräänlainen sankari, tarinan protagonist. Lilith sitä vastoin pysyy koko tarinan ajan samanlaisena. Vaikka Lilithin ”tavoite” on voittaa El-Râmin rakkaus ja oma vapautensa, ei hän millään tavalla ponnistele näiden eteen tai osoita merkkejä ”halusta”. De Lauretis lainaa Juri Lotmanin reduktiivista mallia myyttisestä narratiivista osoittaakseen kertomuksien taustalla olevat sukupuolieroon pohjaavat konventiot. Lotman erittelee kertomuksesta liikkumattomat henkilöahmot tai personifioituneet esteet, joiden funktio on olla kohdillaan tietyssä tarinan paikassa edustamassa sitä ”rajaa”, joka sankarin on ylitettävä yksin. Myyttinen narratiivi voitaisiin Lotmanin mukaan redusoida tähän primaariin sankarin ja antagonistin (esteen) väliseen konfliktiin. Tässä myyttisessä tekstuaalisessa taktiikassa sankarin on edustettava maskuliinista riippumatta siitä, minkälaisena henkilöahmona hän ilmenee. Este sitä vastoin – riippumatta siitä millaisena se konkretisoituu – on morfologisesti nainen. Tämä pohjaa lopulta biologiseen sukupuolierotteluun. Erottelussa keskeistä on taival eteenpäin ja sen raja. Sankari, myyttinen subjekti ylittää tämän rajan ja tunkeutuu uuteen tilaan. Tässä sankari konstruoidaan ihmiseksi ja mieheksi – hänestä tulee kulttuurin aktiivinen prinsiippi, joka asettaa erot maailmaan. Raja ja pysähtyneeseen esteeseen assosioituva nainen ei ole samalla tavalla altis muutokselle. Feminiininen tulee juonen elementiksi tai topokseksi, edustamaan sankarin vastusta ja materiaa.

Lotman erittelee vielä kaksi kerronnallista funktiota: suljettuun tilaan meneminen ja sieltä ulos tuleminen. Suljettu tila voidaan kertomuksessa esittää luolana, hautana, talona tai naisena, ja siihen meneminen saatetaan tulkita eri tavoin, esimerkiksi kuolemana tai paluuna kotiin. Keskeistä sukupuolentutkimukselliselta kannalta on yhtäältä tämä myyttisen sankarin konstruoituminen aktiivisena subjektina ja toisaalta naisen reduktio suljettuun tilaan, rajaan tai esteeseen. Ihminen, sankari tai subjekti, jonka etsintää määrittää halu, tuotetaan siis aina miehenä ja maskuliinisena. De Lauretis lisää yhteenvetona, että kertomus pukee maailmaa ymmärrettävään muotoon rekonstruoidulla maailmalla kahden henkilöahmon välisenä draamana, jossa ihminen (mies) luo tavallaan itsensä uudelleen toisen (nainen, kohtu, hauta) kautta. Keskeistä olisi taival jotain kohti, ylittäminen ja ihmisen aktiivisesti kokema muutos – mieheksi. (Emt. 119–121.)

Kohderomaanini reprodusoi yllä kuvatun kaltaista myyttistä kertomuksen rakennetta, jossa keskeistä on sankarin muutosprosessi. Lilithin kehon mysteerin⁵¹ voisi tulkita edustavan tuota Lotmanin erittelemää estettä, joka El-Râmin on ylitettävä tullakseen täydellisemmäksi subjektiksi, eli saa-

⁵¹ Lilith makaa *pyöreässä* ja suljetussa, purppuranväriseessä kammiossa, Lilithin asuttaman tilan voisi nähdä kohdun symbolina.

vuttaakseen haluamansa objektit, tiedon ja naisen. Vaikutelmaa korostaa Lilithin makaaminen kammiossa. Tämä suljettu ja naisellinen kammio on se tila, josta El-Râmi hakee vastauksiaan niitä koskaan saamatta. Olennaista on huomata, että lopulta El-Râmi hakee vastauksia omaan arvoituksensa, ei Lilithin. El-Râmi ei usko Lilithin kertomia vastauksia, sillä ne eivät ole hänen oman miensä mukaisia. Hänen motiivinsa palata kammioon yhä uudelleen ja uudelleen on halu nähdä ja muovata oma miehisyytensä ja subjektiviteettinsa objektin, eli toisen, eli Lilithin kautta. Lilith on siksi ennemmin topos, miehistä subjektiviteettia määrittävä kertomuksen elementti, kuin mikään todellinen nainen.

Haluun perustuvan juonen feministinen analyysi keskittyisi siihen, kuinka (naisen kirjoittama) kertomus rikkoo ”miesjuonta”. Kohderomaanissani ei kuitenkaan varsinaisesti kyseenalaisteta tällaista juonirakennetta keinoin, jotka esimerkiksi Pagen (2006) mukaan voisivat toimia feministisinä. Juonen rakennetta ei merkittävästi varioida tai rikota, ja El-Râmin kokema hybris ja lankeaminenkin ovat vanhastaan tuttuja länsimaisen subjektin syntykriisiin liittyviä aiheita. Kohderomaanini tapauksessa kyseessä tuntuukin olevan tuttujen halun rakenteiden toistaminen. Romaanin halun tematiikalle perustuvan juonikaavan voisi siis hyvällä syyllä nähdä feministiseltä kannalta regressiivisenä ja ”maskuliinista” subjektikäsitystä, jossa nainen on aina halun kohde tai objekti, pönkittäjänä. Toki El-Râmin kurjan lopun voi kuitenkin tulkita maskuliiniseen haluun pohjaavaa juonikaavaa kritisoivana.

Sen sijaan feministisessä analyysissä huomion voisi kohdistaa siihen, kuinka halu romaanissa rakentuu ja kuinka halun tematiikan kuvaamisen voi paradoksaalisesti nähdä kritisoivan romaanin ideologiassa piilevää sukupuolten dikotomiaa. Väitän, että tämä tapahtuu katseen, totuuden ja käsitteellistämättömän metaforisessa kuvauksessa, jota erittelen seuraavassa luvussa. Romaanissa ei siis rikota esikuvallista halun dynamiikkaan pohjaavaa juonta, vaan kriittinen näkökulma maskuliiniseen subjektikeskeiseen ideologiseen positioon tarjotaan pikemmin korostetusti toistamalla sen keskeisiä konventioita ja rakenteita, joihin halu sukupuolten eron merkkinä oleellisesti kuuluu.

Tunnettuina myyttisinä esteinä pidetään esimerkiksi Sfinksiä ja Medusaa. Nämä naishirviöt esiintyivät eri muodoissaan tiheään erityisesti fin de siècle -taiteessa ja samoihin aikoihin kehittymään alkaneessa Freudin ”fiktiossa”⁵². De Lauretiksen mukaan Perseuksen ja Oidipuksen legendoista selviää, että näiden naishirviöiden luoma uhka kohdistuu erityisesti miehen katseelle. Heidän valtansa olisi siis arvoituksellisuudessa. Toisin sanoen heidät olisi kulttuurisesti koodattu miehen katseen kohteiksi – naishirviöt houkuttelevat miehen katseen tuntemattomalle maalle, naisellisyyden arvoitukseen. Nämä myyttiset hirviöt merkitsevät esteitä miehen tiellä elämässä kohti miehuutta

⁵² Ebba Witt-Brattström pyrkii osoittamaan, että Freudin psykoanalyysi johtaa paljon myyteistä ja fiktiosta, jolloin myös freudilaisuus on eräänlaista fiktiota tieteellisen diskurssin naamion takana (Witt-Brattström 2009, 70–90).

ja miehen on voitettava ne, jotta hän voi täyttää kohtalonsa ja tarinansa. Sfinksin arvoituksessa on siis kyse naisen arvoituksesta ja miehen halusta tietää. (De Lauretis 1984, 110.)

Lilith on kohderomaanissani ”este” ja ”arvoitus”. Mutta toisin kuin Oidipus, El-Râmi ei kykene selvittämään sfinksin arvoitusta vaan tuhoutuu ratkaisun kynnyksellä. Ilmeisimmin kyseessä on vastakkaisasettelu tieteen ja luonnon tai järjen ja irrationaalisen välillä. Lilithin puhe ei noudattele El-Râmin tieteellisiä vaateita ja siksi se ei merkityksellisty kaikista yrityksistä huolimatta: “He trembled and hesitated, fixing his dark eyes on the fair face, which, in spite of its beauty, was to him but as the image of a Sphinx that for ever refused to give up its riddle” (SL, 133). El-Râmin kohdalla halun tematiikka kietoutuu maskuliinisen subjektin syntykriisiin. Totuus tai oikea tieto ja haluttava naiskeho merkityksellistyvät katseen kautta. Sankari ei voitakaan estettä ja palaa kammiosta ”eheänä maskuliinisena subjektina” tai voitokkaana sankarina. Romaania voisi tulkita siten, että siinä tehdään näkyväksi se, kuinka ”este”, ”kammio”, ”kohtu”, ”nainen” on alun perinkin patriarkaalisen tradition silmin nähty, ja että sen arvoitus on ”miehen” sinne asettama. El-Râmin haluavan katseen kautta lukijalle tulee selväksi erotisoidun naiskehon merkitys miehistä positiota luomassa ja tukemassa. Analyysi El-Râmin miehisestä katseesta ja sen kohteeksi asettuvasta passiivisesta naiskehosta tai totuudesta nivoutuu intertekstuaalisesti edeltäjien luomaan naiskuvastoon. Ajatuksenani on, että tulkitsemalla El-Râmin katsetta ja sen kautta nähtyä tiedollista totuutta ja naiskehoa – tai ”totuutta” tästä naiskehosta – romaanista paljastuu edeltäviä konventioita purkava suuntaviiva, vaikka kerronnan rakenne ei varsinaisesti rikokaan ”maskuliinista halun juonta”.

4.2 Katse valtasuhteita ja ”totuutta” luomassa

Rossettin maalauksessa ”Lady Lilith” (Ash 1995, kuva 23) komeapiirteinen nainen on syventynyt omaan peilikuvaansa samalla kun hän kampa pitkiä punaisia hiuksiaan. Naisen silmät ovat aistillisen raukeat ja punainen, melkein liioitellun hekumallinen suu on mielteliäästi suljettu. Vaalea alusmekon tyylinen asu on valahtanut olkapäiltä paljastaen melkein maskuliinisen niskan ja olkavarren. Istuva nainen, Lilith, vaikuttaa olevan huoneessa kukkien ympäröimänä. Katsoja jää kuitenkin epävarmuuteen maalauksen miljööstä, sillä taustalla oleva kynttilöin reunustettu peili paljastaa aurin-gonhehkuisen lehtipuumaiseman. Vaikka kanvaasi on täytetty melkein klaustrofobisesti kukilla ja Lilithin vaikuttavalla, vihjailevasti paljastetulla keholla, viitataan peilin avulla tilan jatkuvuuteen maalauksen ulkopuolella.

Kasvo- ja puolivartalomaalaukset aistillisista kaunottarista, joissa jäljelle jäävä tila on täytetty kukilla tai dekoraatioilla, ovat tyypillisiä Rossettin taiteelle. Maalauksiin tulee näin erikoinen asetelma katsojan ja katsottavan välille. Malli on ikään kuin jähmetetty tilaansa ja kaikki todelliseen elämään kuuluva on häivytetty pois. Pollockin mukaan Rossettin hahmot ovat vangittuja ja valikoituja osia naisesta, joista tehtävää tulkintaa on rajattu jättämällä ympäristöön kohdistuvat viitteet pois (Pollock, 1991, 128). Kyseessä on ennemmin yleinen esitys naisesta kuin jokin yksittäinen persoonallinen nainen. Lilithin kohdalla tämä on tietenkin selvää, sillä kyseessä on myyttinen naishahmo, jonka representaatioissa tietyt konventiot palvelevat tunnistettavuuden funktiota, vaikka Lilithin ura taiteen- ja kirjallisuudenhistoriassa onkin varsin lyhyt. Riittävän sivistyneen katsojan onkin vaikea lukea Rossettin maalausta ”vastakarvaan”, sillä Lilith on esitetty siinä vailla ristiriitaa kulttuurisiin juuriinsa. Myös maalauksen yhteyteen sijoitettu sonetti rajaa tulkintaa, jos sen lukee osana visuaalista kokemusta.

Myös Corellin Lilith on jähmettynyt katseen kohteeksi kauniina kuvana. Lilithin kerrotaan olevan ennen kaikkea henkinen olento, mutta tästä huolimatta kerronta keskittyy hänen kauneuteensa. Kuvauksen perusteella Corellin Lilithin voisi nähdä muistuttavan Rossettin naishahmoja. Aivan kuten Rossettin ahtaaseen ja täytettyyn tilaan jähmetetyt naismallit, makaa Corellinkin Lilith klaustrifobisessa yllellisyyksiä pursuavassa kammiossa:

such a wonderful interior of luxury and loveliness as seemed for the moment almost unreal [...] and was hung from top to bottom with silken hangings of royal purple embroidered all over with curious arabesque patterns in gold. (SL, 27.)

Ruusujen sulostuttamassa kammiossa ei ole koristeetonta kohtaa, sillä myös katto ja lattia on vuorattu kankailla ja matoilla. Lilithin pyöreän ja lukitun kammion kuvaus tuntuu peittävän taakseen todellisen *horror vacui* -tunteen, sillä sen keskiössä on kiehtova mutta kammottava kuoleman mysteeri – runsaasti ja yllillisesti sisustettua huonetta asuttaa tosiasiaassa kuolleen tyttölapsen ruumis.

El-Râmi havainnoi Lilithiä ensin puhtaan objektiivisesti: ”He seemed to have no eyes for the wondrous beauty of the creature [...] set on his one object, the attainment of a supernatural knowledge” (SL, 34), mutta rakkauden nälän herättyä hänen katseensa kautta kuvataan eroottista fantasiaa, jonka kohteena on passiivinen, mutta seksuaalinen keho, esteettinen objekti: ”Her delicate form was draped loosely in a robe of purest white, arranged so as to suggest rather than conceal its exquisite outline” (SL, 28). El-Râmin katse on kuvattu myös säälimättömänä ja alistavana, eräänlaisena vallankäyttönä: ”fixed his burning eyes upon her as though he sought to pierce her to the heart’s core with their ardent, almost cruel lustre” (SL, 135).

Lilith assosioituu taideteokseen, sillä El-Râmi on kuvattu tarkastelemassa häntä aivan kuin todellinen connoisseur jonkin Rossettin maalauksen edessä:

Observantly, as one might study the parts of a bird or a flower, he noted those lips, how delicately curved, or coral-red they were, – and what a soft rose-tint, like the flush of a pink sunrise on white cheeks, – till there, – there where the long eyelashes curled upwards, there were fine shadows, – shadows which suggested light, – such light as must be burning in those sweetly-closed eyes. Then there was the pure smooth brow, over which little vine-like tendrils of hair caught and clung amorously, – and then – that wondrous wealth of the hair itself which, like twin showers of gold, shed light on either side. It was all beautiful, – a wonderful gem of Nature’s handiwork, – a masterpiece of form and colour. (*SL*, 129.)

Lilith on ennemmin ”teos” kuin mikään todellinen nainen. Hänet on kuvattu katseen objektina, josta kaikki luonnolliseen naiseuteen liittyvä on kaunisteltu tai häivytetty olemattomiin. Lilith, jota on kuvattu ”keinotekoiseksi kukaksi”⁵³ (*SL*, 102) on estetisoitu aisteja miellyttäväksi fantasiaksi. Rita Felski muistuttaa, että erityisesti fin de siècle -kaudella dekadentit ja symbolistit fantasioivat mielellään naisista vulgaarin materiaalisuuden ja massakulttuurin luoman uhan pois. (Felski 1995, 94.)⁵⁴ Romaani viittaa näin osaltaan aikakauden kirjallisen eliitin luomaan naisihanteeseen, keinotekoiseen esteettiseen objektiin.

Lilith visualisoituu halun objektiksi El-Râmin ja osin myös Férazin katseissa. Laura Mulvey on tutkinut katseen dynamiikkaa kerronnallisen elokuvan keinona. Vaikka kyseessä on elokuva-analyysi, voi Mulveyn ajatusta nähdäkseni soveltaa myös kohdeteokseeni. Mulvey tutkii elokuvien naisrepresentaatioita skopofilian, eli mielihyvän, joka seuraa toisen ihmisen katselemisesta eroottisena objektina, ja identifikaatioprosessien ristiriidassa muodostuneena. Nämä seksuaaliset vaistot ja identifikaatioprosessit olisivat merkityksellisiä symbolisessa järjestyksessä, joka myös artikuloi halun. Mielihyvää tuottavalla katseella on kuitenkin kääntöpuolensa: Mulvey liittää psykoanalyttiseen tulkintaansa naisen katsomiseen liitetyn kastaatiopelon. Mulveyn mukaan katsomiseen liittyvä mielihyvä perustuu sukupuolittuneelle jaolle, jossa mies on aktiivinen katsoja ja nainen passiivinen objekti. Mieskatse projisoi fantasiansa naishahmoon, joka esitetään tämän mieskatseen fantasian mukaisena. Naisten oleminen katseen kohteena merkitsee, että heidän ulkonäkönsä noudattelee vahvaa visuaalista ja eroottista koodistoa, jonka myötä nainen tuntuu itse henkivän tätä katseen kohteena olemista (*to-be-looked-at-ness*). (Mulvey 1975, 11; 17–18.)

⁵³ ”By artificial vitality [...] As a flower is forced under a hothouse” (*SL*, 102).

⁵⁴ Corelli kirjoitti myös dekadenssin ja absintin vaaroista varoittavan taiteilijaromaanin *Wormwood* (1895). Romaani on eräs Corellin kiinnostavammista, sillä se samalla sekä kosiskelee taiteen avantgardea että kritisoi sitä.

Mulvey'n näkemys katseen sukupuolittuneesta hierarkiasta kuvaa ilmiötä hyvin, sillä myös kohderomaanissani henkilöhahmojen seksuaalinen ero korostuu katseen dynamiikassa. Lilith on maskuliinisen subjektin, eli El-Râmin fantasiaa ja Lilithin kuvaus tuntuu olevan maskuliinisesta positiosta käsin esitettyä, vaikka kirjailija onkin nainen. Voyeristisen ja Lilithin kehoa erotisoivan katseen kuvaus viittaavat siihen, että romaanissa on pyritty jäljittelemään tätä kulttuurisesti maskuliiniseksi muotoutunutta katsetta. Väitän, että tämä sukupuolittuneen katseen dynamiikan jäljittely romaanin kerronnassa paljastaa ja murentaa aiemmassa luvussa erittelemääni halun dikotomiaa ja sikäli sen voisi nähdä ”kriittisenä kulmana” sukupuolittuneen halun kertomukseen ja edeltäjien luomiin rajoit-taviin naiseuden representaatiokeinoihin.

Griselda Pollock toteaa analyysissään Rossettin taiteesta, että siinä nainen merkkinä ei viittaa ainoastaan naiseen tai naiseuteen, vaan sen merkitty on ennen kaikkea maskuliininen luovuus. Tämä ”nainen merkkinä” on vakautettu konstruoimalla se joukosta trooppeja, jotka liittyvät visuaaliseen ja fyysiseen. Rossettin naisen passiivisuus, kauneus ja hauraus muovaavat tunnistettavaa historiallista ja ideologista käsitystä feminiinisestä, joka toimi 1800-luvulla negatiivisena vastakohtana aktiiviselle, luovalla ja terveelle maskuliinisuudelle. (Pollock 1987, 95–96.) Muussakin aikakauden taiteessa tai kirjallisuudessa voi nähdä naiskuvauksen fiktiivisenä konstruktiona, jonka tarkoitus ei ole kertoa mitään niinkään itse naisesta tai naiseudesta. Kyseessä olisi Cowien ”nainen merkkinä” tai Cixous’n ajatus henkilöahmosta ideologisen koneiston yhdenmukaistavana rattaana. Taiteen ja kirjallisuuden tarkasteleminen näitä ajatuksia vasten voi paljastaa myös naturalisoidun ”naisen” konstruktiivisen luonteen.

Kuten Rossettin taiteessa, myös kohderomaanissani Lilith on naiseuden merkki, joka viittaa johonkin muuhun kuin itseensä. El-Râmin katseen kautta Lilithin henkilöahmo konstruoituu maskuliinisen luovuuden ja eritoten halun merkiksi. Häntä ei tule nähdä vain kauniina ja romantisoituna katseen kohteena, vaan Lilithin funktio on ennen kaikkea osoittaa El-Râmin aktiivinen luova voima ja yli-inhimillisiä tavoitteleva tiedollinen halu. Fyysisesti passiivinen, hauras ja voimaton Lilith on olemassa El-Râmin aktiivista tahtoa varten.⁵⁵ Lilithin olemassaolo määrittyy suhteessa mieheen, kuten on myös Faustin ja Manfredin rakastettujen Gretchenin ja Astarten kohtalona. Kuten Rossettin naiset, myös Corellin Lilith on miehisen luovan voiman triumfi. Erona on tietysti se, että Pollockin analysoimassa asetelmassa on kaksi osapuolta: nainen merkkinä ja merkitty, joka on miehi-nen luovuus – eli kanvaaseille piirtyvä naiskuva ja oletettu historiallinen Rossetti, joka on läsnä

⁵⁵ Corelli ei suinkaan ole mitenkään uniikki fin de siècle -kirjailija tuodessaan esille ja popularisoidessaan passiivisen naisen (naismallin) ja aktiivisen luovan miehen aiheen. Fin de siècle -kaudella aihepiiriä ehkä tunnetuin kä-sitteli George du Maurier romaanissaan *Trilby* (1895). Du Maurierin romaani on yhdenkaltainen kohdeteokseni kanssa siinäkin, että se käsittelee hypnoosia tai mielen suggerointia, jotka herättivät tuolloin yleisesti mielenkiintoa.

näissä maalauksissa ”näkymättömänä luovana voimana”. Corellin romaanissa tämä asetelma on kerronnallistettu. Lilith ja El-Râmin muodostamaan asetelmaan tulee väliin tätä havainnoiva ”teki-jä”. Tämän asetelman analyysi ei kuitenkaan mahdu työni piiriin. Oleellista on, että romaanissa toistetaan naiseutta ”miehisestä” visuaalisesta positiosta välittyvänä.

Romaanin sukupuolten valtdynamiikkaa vahvistaa El-Râmin observeivan ja haluavan katseen vastapuolelle asettuva Lilithin suljettu katse.⁵⁶ Lilithin katse on käännetty pois katsojasta ja tästä maailmasta. Hän kykenee näkemään vain henkisen todellisuuden ja toiset tähdet, planeetat aina Jumalan taivasta myöten. El-Râmin katse puolestaan näkee reaalisen maailman. Kummallakaan ei ole varsinaisesti mahdollisuutta nähdä maailmaa ”toistensa silmin”. Lilithin ainoa kosketus materiaaliseen maailmaan on El-Râmin ääni, jonka hän kuulee siitäkin huolimatta, että ei kykene avaamaan silmiään: ”I hear your voice and I obey it, but I cannot see you – I have never seen you” (*SL*, 32). Kyvyttömyys kohdata toistensa maailmoja nouseekin romaanin traagiseksi elementiksi. Lilith sanoo El-Râmille: ”O poor blind eyes! [...] If I could see you – if you could see me as I am, you would know all – you would understand all” (*SL*, 133). Vaikka Lilith on kuvattu miellyttävänä nautintona katseelle, ei El-Râmin katse kykene tunkeutumaan Lilithin mysteeriin.

Katseiden kohtaamattomuus symboloi romaanissa miehen ja naisen välistä kuilua tai halun ja sen kohteen (toisen) välistä rajaa. Lilithille tärkeää on oma, sisäinen katse, jota El-Râmi ei kysymyksistään ja tutkimuksistaan huolimatta kykene tavoittamaan. Tämän vuoksi se, että Lilith avaa silmänsä tarinan lopussa on merkityksellistä.

The lids upcurled, disclosing the glorious eyes beneath [...] The Soul indeed was looking through its earthly windows for the last time [...] but he did not know it [...] He gazed into those newly-opened wondrous worlds of mute expression with all the lover’s pride, passion, tenderness and longing. “Fear nothing, Lilith [...] It is I who claim you, my beloved! – I who bid you to waken from death to life!” Oh, what a smile of dazzling rapture illumined her face! [...] her childlike, innocent, wondering eyes remained fixed upon El-Râmi. [...] He wanted no word from her...what use of words! – her silence was the perfect eloquence of love! All her beauty was his own [...] his will had won its way. (*SL*, 365.)

⁵⁶ Sukupuolet keskenään binaarisiksi jakavaa katseen tematiikkaa kuitenkin myös varioidaan. El-Râmin palvelija ja Lilithin kammion vartija Zaroba haastaa isäntänsä auktoriteettia symboloivan katseen palvelijalle ja naiselle sopimattomalla tavalla. ”Zaroba stood before him. No repentance for her fault of disobedience and betrayal of trust clouded that withered old face of hers, – her deep-set dark eyes glittered with triumph, and her whole aspect was one of commanding and almost imperious dignity [...] He eyed her up and down – she returned him glance for glance unquailingly” (*SL*, 111). (Sanaa ”unquailingly” ei löydy nykykielen sanakirjasta. *The Oxford English Dictionary* (1989) kuitenkin paljastaa sen olleen käytössä vielä 1800-luvulla. Adverbi unquailingly merkitsee tässä yhteydessä vapaasti suomennettuna, että Zaroba kohtasi El-Râmin katseen vahvana tai horjumatta/vapisematta.)

Katkelmassa Lilith katsoo ensi kertaa El-Râmiin. Kerronnassa kuvataan El-Râmin tekemää tulkintaa Lilithin katseesta, mutta katse on tätä monitulkintaisempi. Kontrastina El-Râmin tulkitsevalle puheelle näyttäytyy Lilithin puhumattomuus, vaikka Lilith on aiemmin kuvattu ilmauksellisesti vuolaana. Lilith näyttäytyy El-Râmille pelkkänä ”mykkänä kuvana”, joka hänen olisi tulkittava oikein. Vaikka tässä molemmat henkilöahmot katsovat toisiaan intentionaalisesti, tulee kerronnassa ilmi katseiden tosiasiallinen kohtaamattomuus. El-Râmi tulkitsee Lilithin katseen väärin.

El-Râmi kokee Lilithin katseen rakkauden ilmaisuna ja merkinä siitä, että Lilith herää ”oikeaan elämään”. Hän ei ole halunnut huomata – kuten lukija varmasti huomaa – että Lilithin katseen kohtaaminen merkitsee lopullisia hyvästejä ja tuhoa. Katkelma vaikuttaa kuvaavan hetkeä, jolloin neito ymmärtää olevansa rakastavan katseen kohde ja miehen oma, mutta muu kerronta tukee tulkintaa, että El-Râmi on näin luullessaan erehtynyt ja tiedollisesti vajavainen. Katse nousee symboliksi El-Râmin tietämiselle ja tämä katse osoittautuu erehtyväiseksi kohteensa eli Lilithin kautta. Katkelma näyttää El-Râmin tietoa havittelevana katsovana subjektina ironisessa tilanteessa. El-Râmi ei ole kuunnellut Lilithiä, eikä uskonut hänen kertomia ”totuuksia”, vaan hän on projisoinut Lilithistä oman mielensä mukaisen tieteellisen kokeen ja nähnyt Lilithin ”vain” naisena, esteettisenä kuvana. El-Râmi ei kuitenkaan kykene lukemaan katseen sanomaa oikein, eikä hän myöskään näe Lilithiä oikein, jolloin (maskuliiniset) halu ja katse näyttäytyvät kyseenalaisina. Voisi ajatella, että vaikka katseen ja halun tematiikkaa kertomuksessa reprodusoidaankin, on tämä konventioiden käyttö lopulta dikotomioita kyseenalaistavaa.⁵⁷ Katseen dynamiikan kuvauksella käännetään siis valtasuhteita: tiedollinen subjekti, johon liittyy niin sanottu ”mieskatse” ei tulkitse oikein (nais)objektiaan, ja katseen kohteesta eli Lilithistä, tulee se todellinen tiedollinen subjekti, sillä hän näkee asioiden todellisen laidan. Laajemmin ymmärrettynä romaanissa jäljitellään sitä katseen dynamiikkaa, joka luo naisen tai naiseuden ideologiseksi ”merkiksi”. Vahvasti esikuvien ja olemassa olevien konventioiden varaan rakentuvat henkilöahmot voisivat näin paljastaa ”maskuliinisen katseen” konstruktiivisen luonteen – El-Râmi näkee vain oman mielensä projektion ja siksi hänen katseensa tai tiedollinen positionsa on erehtyvä ja totuuden kuvaajana kyseenalainen.

El-Râmin kyseenalaisena näyttäytyvän tieteellisen ja observeivan katseen voi nähdä paljastavan kuinka länsimainen filosofia ja feministien miehiseksi määrittämä ajattelun perinne on nähnyt naisen. Friedrich Nietzsche määrittelee naisen vaikutuksen nimenomaisesti kaukaa tapahtuvaksi: ”actio

⁵⁷ Kun El-Râmi kauhistelee Lilithin mätänevää ruumista (”that blackening corpse before him [...] that disfigured, withering clay he had once called Lilith”), joutuu hän kääntämään katseensa lopulta seinällä olevaan maalaukseen. Myös siellä hän kohtaa katseen, joka kyseenalaistaa hänen prometheusmaisen projektinsa ja palauttaa kapinoivan subjektin takaisin jumalalliseen järjestykseen: ”Shuddering violently he turned away, – turned, – to meet the grave sweet eyes of the pictured Christ on the wall [...] to read again the words “WHOM SAY YE THAT I AM?” (SL, 368).

in distanz” (Nietzsche 1882/1967, 60). Tämä viittaa filosofiseen esteettiseen ja kontrolloituun katseeseen, jolla naisia – noita kaukaa viehättäviä olentoja – tarkastellaan mahdollisimman hallitun välimatkan päästä. Sukupuolikriittisestä näkökulmasta samankaltaisen taktiikan voitaisiin nähdä olevan käytössä esimerkiksi Freudin teoriassa (Witt-Brattström 2009, 139). Yksinkertaistettuna kyseessä on miehinen epistemologinen näkökulma, joka on etäännytetty itse tästä tiedon kohteesta, eli siitä mitä nainen lihana ja verenä todella on. Siksi miehinen katse ei näe naista, eikä El-Râmin tapauksessa osaa tulkita naista oikein, vaan näkee naisessa oman mielensä projektion.

Brooksin mukaan näkeminen ja siihen liittyvä valon, paljastamisen ja katseen kohdistamisen kuvasto representoi perinteisesti tietämistä ja jopa rationaalisuutta itsessään. Aisteista objektiivisimpana pidettyä näkökykyä voisikin pitää totuuden etsinnän metaforana. Näkö, tieto ja naisen keho liittyvät kulttuurissamme toisiinsa. Epistemologisissa pyrkimyksissä keskeinen katse on länsimaisen kirjallisuuden traditiossa määrittynyt maskuliiniseksi. Totuutta ja naiseutta kohti tähdätessään miehinen subjekti olettaa naisen kehon olevan tiedettävä objekti. Tämä tapahtuu visuaalisen kautta. Naisen näkeminen toisena on kuitenkin välttämätöntä totuudelle itsestä ja siksi tässä totuuden etsimisessä ei ole lopulta kyse objektiivisesta prosessista. (Brooks 1993, 9, 96–97.) *The Soul of Lilith* -romaanissa nainen katseen kohteena on alleviivaava metafora totuuden etsimiselle, sillä nainen on romaanissa kuvattu tieteen objektina. Lilith edustaa toiseutta ja tietämisen kohdetta, joka esitetään El-Râmin haluavan katseen kautta. Romaanissa kuitenkin nousee esille, että Lilith ei olekaan sitä mitä El-Râmi haluaa hänessä nähdä. Voisi ajatella, että katseen ja halun kuvaus sekä nainen totuuden metaforana muuttuvat tässä kriittisiksi kulmiksi sukupuolten dikotomiseen asetelmaan. El-Râmin katse paljastaa lopulta itsensä, sillä se ei näe Lilithiä ”oikein”, vaan ainoastaan oman konstruktionsa naisesta, kuten edellä oleva analyysi Lilithin viimeisestä katseesta osoittaa.

Elaine Showalterin mukaan tieteessä on perinteisesti käytetty seksuaalissävytteisiä metaforia, joissa ”luonto” esitettiin naisena, jonka verhoa mies pyrki raottamaan (unveil) nähdäkseen sen salaisuudet (Showalter 1992/2001, 145). Nainen oli siis luonnon metafora. Aivan kuten tiedemies tunkeutui luonnon mysteereihin, kiinnostasi (heteroseksuaalista) miehen katsetta arvoitus oikean naisen ”verhotun” olemuksen takana. Hunnutetun ja katseelle vaarallisen naisen voi nähdä merkitsevän myös alkuperän mysteerin etsintää, totuuksia syntymästä ja kuolemasta (emt. 145). Huntu voidaankin nähdä eräänlaisena rajan symbolina. Naisen hunnun nostaminen saattoi symboloida miehelle uudenlaisen minäkuvan mahdollisuutta tai olla itsepaljastuksen metaforinen hetki. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 472.) Lotmanin ajatuksia seuraillen hunnutetun naisen voisi nähdä esteenä, joka sankarin on kohdattava verhoa nostamalla. Lilith ei ole konkreettisen hunnun takana, mutta hänet voidaan nähdä symbolisesti verhottuna, luontona tai tavoittamattomana maailmansalaisuutena, jota romaanissa ”maskuliiniseksi” arvotettu rationaalinen ajattelu pyrkii paljastamaan. El-Râmi pyytääkin Li-

lithiä nostamaan salaisuuden verhon heidän väliltään: "Lift the veil, that is between us, Lilith, and let me see you face to face." (*SL*, 315). "Hunnun nostaminen" johtaa kuitenkin El-Râmin tuhoon eli rationaalisen maailmankuvan tappioon maailmankaikkeuden mysteerin edessä.

Romantikoille puolestaan hunttu merkitsi rajaa muuttuvaisen maailman ja taivaallisen harmonian välillä. Kuitenkin tämä metaforinen hunttu aiheutti yhtä paljon pelkoa, kuin halua nähdä sen taakse. Kauniina tai kammottavana verhottu nainen heijasteli miehen pelkoa naista kohtaan. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 468–472.) Fin de siècle -taiteen ja -kirjallisuuden romantiikasta periytyneessä ja tiivistyneessä naiskuvastossa naisen seksuaalisuus oli esitetty usein verhottuna ja eksoottisena. Verhotulla naisella oli erilaisia sävyeroja ja merkityksiä aina kunkin taiteilijan mukaan. Hänet saatettiin assosoida esimerkiksi idän mysteereihin ja haaremeihin. Aivan kuten nunna goottilaisissa romaanissa, merkitsi hunnutettu orientaalinainen nainen seksuaalista salaisuutta ja saavuttamattomuutta viktoriaaniselle miehelle 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. (Showalter 1992/2001, 140–150.) Aikakauden misogynistisen kirjallisuuden tutkimuksessa toistuvat maininnat freudilaisesta näkemyksestä, jossa "kastroivat" femme fatalet assosioituvat ajan ambivalenttiin ja osin pelokkaan suhtautumiseen naisen seksuaalisuutta kohtaan. Kastroivan ja verhotun naiseuden myyttisin ilmentymä on varmasti Medusa, jonka käärmesuortuvien ympäröimällä katseella oli kyky muuttaa kiveksi. Showalter tiivistää Freudin tulkinnan Medusan myyttisestä päästä verhotun naiseuden allegoriana. Freudin mukaan Medusan dekapitoitu pää käärmeineen viittaa naisen genitaaleihin niin, että suu ja käärmehiukset tulkitaan esittämässä naisen sukupuolielimiä (vagina dentata). Miehille Medusan näkeminen merkitsisi sitä pelkoa, joka liittyy naisen sukupuolielimien katsomiseen. Freudin mukaan pelko jalostuu siinä vaiheessa kun poika, joka on ollut haluton uskomaan kastration uhkaa, näkee naisen sukupuolielimet ja sieltä puuttuvan falloksen. Medusan dekapitoitu pää assosioituisi näin kastratioon ja naisen sukupuolielimiin liitettävään kastratiopelkoon. (Emt. 140–143.) Kuten de Lauretis kiteyttää, kohdistuu Medusan uhka erityisesti miehen katseelle (De Lauretis 1984, 110).

Corellin hyveelliseksi kuvattu Lilith liittyy hän tällä tavoin suosittuun fin de siècle -kuvastoon verhotuista kastroivista naisista. Kuten Oscar Wilden *Salome*-näytelmän (1895) nimihenkilö, joka viettelee, tuhoaa ja polkee jalkoihinsa patriarkaalisen järjestyksen, aiheuttaa myös Corellin näennäisen siveellinen Lilith rakkauden vaateillaan tiedettä ja rationaalisuutta edustaneen mielen tuhon.

Freudilaiseen tulkintaan kastroivista femme fatale -hahmoista voi suhtautua varauksella, mutta Lilithin "kastroiva" funktio myötäilee kyllä muuta aikakauden kirjallisuutta ja taidetta. Lilithin sielun näkeminen "verhon takaa" vastaa Medusan jähmettävää katsetta. Ennen niin elegantti ja nokke-la El-Râmi muistuttaa Lilithin sielun nähtyään mielenterveyspotilasta. Samalla hänen katseensa muuttuu ikään kuin sokean katseeksi, vaikka hän yhä näkeekin ympärilleen. "regarded him with a

vacant expression like the eyes of a blind man” (*SL*, 377). Kauan odotettu Lilithin näkeminen on melkein sokaissut El-Râmin: “My eyes are rather dim, – there was too much light among the roses” (*SL*, 381). Ylpeän tiedemiehen observeiva katse ei enää kerro totuuksia maailmasta, jossa hän elää, vaan tilalle on tullut viaton ja ihmettelevä lapsenkatse, joka ei enää erota tätä maailmaa unesta. ”Is it a World or a Dream?” (*SL*, 383), kysyy El-Râmi pikkuveljeltään ja alistuu tämän ohjattavaksi. Vain Férazin rauhoittava puhe tyynnyttää El-Râmin, joka on tullut lapsenkaltaiseksi: ”El-Râmi gazed at him with great wide-open eager eyes like those of a child listening to a fairy story” (*SL*, 384). Katseen tematiikkaa varioidaan romaanissa niin, että maskuliininen haluava katse sokaistaan ja totuuksia havitteleva (mies)subjekti kuvainnollisesti kastroidaan. Toisin kuin ne Medusan representaatiot, jotka jälkipolvi on määritellyt ”misogynistisiksi”, on Corellin Lilithin medusankatse kuitenkin samanaikaisesti myös vaikutuksiltaan eheyttävä. Vaikka se tuhoaa El-Râmin mentaalisen kapasiteetin, niin se mahdollistaa samalla El-Râmin pelastuksen langenneisuuden tilasta.

Sfinksin ja Medusan – naisen arvoituksen – aiheuttaman ambivalentin tunteen takana on puuttuminen, käsitteellisen poissaolo. Sfinksin arvoitus voi jättää sanattomaksi, jolloin se merkitsee tuhoa. Medusan katse voi jähmettää – jälleen tämä merkitsee lakkaamista tai tuhoa. Samoin Lilithin arvoitus romaanissa jää kokonaan ratkaisematta ja transsendenssin verhon taakse vilkaiseminen aiheuttaa sortumisen ”sen mitä ei voi käsitteellistää” edessä.

Lilithin keho katseen kohteena rinnastuu siis käsitteellistämättömään tiedon kohteeseen, jota El-Râmin mieli pyrkii tavoittamaan. Tämän episteemisen projektin symbolina romaanissa esiintyy Lilithin kammion ovi. El-Râmi kuvataan tuijottamassa tuota ylellisesti koristeltua ovea: ”his eyes rested on a closed door opposite to him, – a door which might [...] have carried away the palm for perfection in panelpainting”. Tiedemies ei kuitenkaan näe materiaalisia yksityiskohtia edessään, vaan hänen katseensa on suunnattu lävistämään suurempaa mysteeriä:

El-Râmi stared so long and persistently at the pretty picture that it might have been imagined he was looking at it for the first time [...] but truth to tell he scarcely saw it. His thoughts were penetrating beyond all painted semblances of Beauty.” (*SL*, 25.)

Kuten Lilithin henkilöahmo ja miljöö, on kammion ovi yksityiskohtaisesti kuvailtu. Huomio viehdään oven pintaan ja sen koristeaiheeseen, jossa kaksi cupidoa esittävät kuvaelmaa romaanin keskeisestä dualismin tematiikasta. Ovi on Lilithin symboli. Kuten tuota ovea, tuijottaa El-Râmi myös runsaasti kuvailtua Lilithiä näkemättä tätä itseään, sillä hän haluaa nähdä vain oman mielensä sisäiset kuvat. Mutta kuten tuon oven takana makaa kauniisti kuvattu käsitteellistämätön kuolema, niin myös El-Râmin tavoittelema ”mielen sisältö” tai totuus on loputtomasti käsitteellisen edestä pakeneva.

Romaanissa kiinnitetään monesti huomio siihen, mistä ei voi puhua – kuolemaan, transsendenssiin tai käsitteellistämättömään. Henkilöhahmojen mentaaliset kyvyt pettävät usein, he unohtavat, eivät kykene ilmaisemaan itseään haluamallaan tavalla tai sitten he erehtyvät, näkevät jopa harhoja. Myös sanat saattavat kadota lausumisen hetkellä tai puhe voi kadottaa funktionsa. Näin erääksi teemaksi nousee kognitiivisten kykyjen rajallisuus, joka viittaa myös ihmisen rajallisuuteen elämän mysteerin edessä. Kognitiivista symboloi romaanissa tiedemiehen haluava ja lävistävä katse. Katseen hierarkia rakentuu sukupuolten varaan, jolloin murentumat tässä hierarkkisessa dynamiikassa voivat siirtää huomion kognitiivisten kykyjen rajallisuuteen ja tiedon kohteen, eli naisen tavoittamattomaan luonteeseen.

Lilith tulee merkitsemään tätä romaanin tyhjää keskusta. Transsendenssi, sielu ja kuolema tiedon kohteena rinnastuvat naiseen katseen objektina. Corellin romaanissa kuolema puetaan kauniin naisen muotoon. Edgar Allan Poe toteaa esseensä ”The Philosophy of Composition” usein siteeratussa kohdassa, että kauniin naisen kuolema on maailman runollisin asia: “The death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.” (Poe 1846/1964, 170.) Romantiikan ajan taide ja kirjallisuus onkin täynnä kauniin naisen ja kuoleman kuvia. Kuolleiden naisten kuvallinen representaatio tuli niin yleiseksi 1700- ja 1800-luvuilla, että tämä topos alkoi jo tulla kliseeksi (Bronfen 1992/2006, 3). Bram Dijkstra on tutkinut kuolleen tai nukkuvan naisen aiheen tiheää esiintymistä 1800-luvun ja erityisesti fin de siècle -kauden taiteessa. Dijkstran mukaan kuolema naisen alistuvaisuuden ideaalina oli tullut niin vakiintuneeksi myöhäisen viktoriaanisen ajan troopiksi, että se assosioitiin myös nukkuvaa naista esittäviin aiheisiin. Taustalla oli nukkuvan (tai kuolleen) naishahmon implikoimat sukupuolihierarkiaan ja seksuaalisuuteen liittyvät konnotaatiot. Dijkstran mukaan tällainen olennaisesti miesnäkökulmasta tuotettu taide esitti naisen hyveellisesti passiivisena ja uhrautuneena. Unen ja kuoleman ikonografiassa saattaa olla myös seksuaalinen lataus. Fin de siècle -kontekstissa unen ja kuoleman tematiikkaa ilmentävät naisfiguurit voidaan kontekstualisoida naisen autoerotiikkaan, vaikka näin ei kuitenkaan ole aina asian laita. Kuvastossa on kuitenkin yleensä selkeän voyeristinen sävy. Taiteessa esitetty naisen uhrautuvainen uni tai kuolema symboloi myös naisen alistuvuutta sukupuolten valtahierarkiassa. (Dijkstra 1986, 57–61.) Kuoleman ja elämän rajamailla häilyvänä hauraana kehona Lilith edustaa invalidin ja kuoleman kulttia. Gilbert ja Gubar ymmärtävät tämän 1800-luvun kuolemanenkelikultin olleen keino tehdä kuolema helpommaksi mieltää. Kuoleman estetisointiin liittynyt heikkouden ja kauneuden ihannointi vaikutti myös naisihanteisiin. Kuva hienosta naisesta heikkona, kalpeana ja passiivisena lähenteli taideobjektia – tai kuolleen liikkumattomuutta. (Gilbert & Gubar 1979/2000, 25.)

Romaanissa voyeristisesti havainnoitu Lilithin keho sisältää avaimet kuoleman ja transsendenssin arvoitukseen. Tästä huolimatta huomio kiinnittyy enemmän Lilithin kehoon, kuin mihinkään totuuteen. Myös ”totuus transsendenssista” on kuvattu liioittelevin ja vuolain sanakääntein. Ilmiötä kuvaa hyvin se, että vaikka Féraz unohtaa Lilithin nimen, ei hän unohda Lilithin kasvoja. ”For, though, he had in very truth absolutely forgotten the name”Lilith”, he had not forgotten the face of her whose beauty had surprised his senses and dazzled his brain. She had become to him a nameless Wonder” (SL, 188). Lilithin kauneus varastaa huomion sisällöltä. Se vie huomion pintaan, joka nousee romaanissa kaiken kuvauksen keskiöön.

Lilith kauniina kuoleman edustajana peittää alleen kuoleman ja transsendenssin käsittämättömyyden. Romaanissa kuolema yritetään tehdä ymmärrettäväksi osin Corellille niin tyypillisellä eksplisiittisellä didaktismilla, osin romantiikan kuolemaan ja naiseen liitetyillä konventioilla. Huomionarvoista on se, että romaanissa kuolema ja naiseus Lilithin hahmossa on esitetty merkityksiltään monikerroksisina ja liioitellun ladattuina. Lukijan huomio ikään kuin koetetaan anastaa tällä kielen ja kulttuuristen merkitysten runsaudella, jotta romaanin didaktinen sanoma juuri transsendenssin ja naisen aseman kysymyksissä tulisi erityisen selväksi. Syvällisestä aihevalinnasta huolimatta romaanissa keskitytään kuitenkin kauniin, eksoottisen, eroottisen ja subliimin kuvailuun, jotka vievät huomion kauas käsitteellistämättömästä transsendentista.

Elizabeth Bronfen esittää, että erityisesti viktoriaanisella ajalla suosituissa kauniin naisen ja kuoleman toisiinsa yhdistävissä kuvissa voisi nähdä torjunnan prosessin. Kuolema paikannetaan kuvaan kauniista ruumiista, jolloin kuoleman luoma uhka minuudelle torjutaan. Tämänkaltainen representaatiotaktiikka mahdollistaa kuoleman tarkastelun eräänlaisessa valeasussa. Representaatiot kuoleista naiskehoista olisivat kulttuurin keinoja tukahduttaa ja artikuloida alitajuista tietoa kuolemasta. Nämä representaatiot ovat siis kulttuurisia oireita, jotka visualisoivat samalla kun ne kätkevät sen, mitä on vaikeaa tai vaarallista artikuloida avoimesti – ja mikä on liian kiehtovaa joutuakseen kokonaan tukahdutetuksi. Bronfen huomauttaakin, että kulttuurisina konstruktioina kuolema ja feminiinisyys ovat trooppeja, joilla kulttuuri vakiinnuttaa ja representoi itsensä, vaikka samalla niiden merkityt (kuolema ja naiseus) ovat loputtomasti pakenevia ja käsittämättömiä. Toisaalta juuri koska kuolema ja feminiinisyys ovat kulttuurisesti muotoutuneet ”liiallisen trooppisiksi”, osoittavat ne kielisysteemien taakse. Ne tuovat mieleen referentin, johon tekstit voivat viitata, mutta eivät tavoittele. Kauniin naisen ja kuoleman representaatiot usein pakenevat havaintoa. Näissä representaatioissa on aina harhaanjohtamisen motiivi, sillä tosiasiasa ne tukahduttavat ja kätkevät mitä vaikuttavat paljastavan. (Bronfen 1992/2006, 3) Lilithin ruumis hajoaa makaaberilla tavalla, mutta hänen sielunsa on kuvailtu täydellisenä ilmestyksenä tämän jälkeen. Bronfenin mukaan kokonaisvaltaiset puhtauden ja kauneuden kuvat voivatkin toimia tekstissä hajoamisen ja mädäntymisen pelkoa tor-

jumassa. Kauneuden funktio on luoda illuusio koskemattomuudesta ja ykseydestä, jolloin puuttumisen ja katoavaisuuden sietämättömät merkit peittyvät. Tämänkaltaisen kuva lupaa katsojalle mahdotonta eli kuoleman uhan hävittämistä. Kuitenkin kauneudessa on aina sisällä kuoleman merkki, sillä se vaatii epätäydellisen elävän kehon muuttumista täydelliseksi liikkumattomaksi kuvaksi. (Emt. 63–64.)

Myös kohderomaanissani koetetaan ylisanojen kielen avulla tavoittaa transsendenssi ja antaa lukijalle miellyttävä kuva totuuksista, sielusta ja Jumalasta. Transsendenssin ja ”totuuksien” kaunisteltu kuvaus kuitenkin kätkee sen mitä se kaunistellen kuvaa. Kielen ja sen referentin välillä on kyllä, eikä romaanissa tavoiteta haluttua objektia, joka on käsitteellistämättömän alueella. Tavallaan romaanissa on kyse samankaltaisesta tiedon tavoittelusta kuin El-Râmin projektissa – sillä erotuksella, että El-Râmin prometheusmainen projekti tuomitaan kun taas romaanin didaktisesti annettu tieto paradoksaalisesti hyväksytään. Romaanissa muodostetaan siis kuvaa siitä, että siinä esitetyt ”totuudet” olisivat oikeita totuuksia. Feministisessä kontekstissa voisi myös ajatella, että koska patriarkaalinen ideologia on muovannut myös kielen, ovat nainen ja naisen kokemus siinä jääneet samankaltaisen käsitteellistämättömän rooliin. Nainen ja ”totuus” (transsendenssista) rinnastuvat tässä toisiinsa.

Romaanissa naisen ja totuuden kuvauksen voisi myös nähdä Kristevan muotoileman semioottisen merkitsemisen purkautumiskanavina. Romaanissa Lilithin nimi rinnastuu Jumalan nimeen, ja tämän vertauksen voisi nähdä liittävän naiseuden ja ”totuuden”, joka ymmärretään tässä jumalallisena (isällisenä tai patriarkaalisena) monoliittisena lakina, toisiinsa. Legendan mukaan Lilith ottaa vallan itselleen lausumalla Jumalan kielletyn nimen. Romaanissa puolestaan Lilithin nimestä tulee kielletty. El-Râmi saa Férazin kiinni salaisuutensa löytämisestä ja kateuttaan suggeroi veljensä unohtamaan Lilithin nimen. Pian hän on täydellisen tietämätön Lilithin nimestä: ”How is this? – Am I mad that my lips refuse to utter it? The name – the name of...My God! My God! I *have* forgotten it!” (SL, 127). Lilithin nimi rinnastuu Jumalan nimeen muutoinkin kuin vain olemalla kielletty. Sitaatissa lukee kirjaimellisesti, että Féraz on unohtanut Jumalansa nimen: ”the name of...My God”. Lukija tietenkin ymmärtää, että kyseessä on Férazin hädässä huutama irrallinen ”My God”, vaikka kirjaimellisesti sen voi lukea myös siten, että nimen ”Lilith” tilalle on vaihtunut nimi ”Jumala”. Ehkä tämä luultavimmin tahaton lipsahdus paljastaa jälleen semioottisen arvaamattoman vuoksen?

Lilithin nimen rinnastamisen Jumalan kiellettyyn nimeen voi tulkita viittaavan Lilithin (eli naiseuden) ja totuuden (eli romaanissa kuvaillun jumalallisen järjestyksen) liittoon. Sekä transsendenssi että naiseus romaanissa pakenevat kuitenkin kuvauksen taakse. Mahdottomuus luoda vastaavuussuhdetta merkin ja merkitsijän välille – tämä toistuu myös romaanin tematiikassa, jossa järki ei ky-

kene tunkeutumaan elämän mysteereihin – nostaa esille toisenlaisen merkitsemisentavan, semioottisen. Kristevan mukaan poeettisen kielen merkitsemisen rakenteessa olevat ”vääristymät” voidaan ymmärtää muistutuksena viettien moninaisuudesta. Toisin sanoen teettinen vaihe ei ole kyennyt ”kumoamaan” kaikkea viettimaailmaa muuntamalla niitä merkitsijäksi ja merkityksi, ja siksi taiteessa semioottinen paljastuu symbolisen tuhoavana momenttina. Semioottinen tai genoteksti voi ilmetä rakenteen tasolla esimerkiksi sanojen denotaation lykkäämisessä. (Kristeva 1984, 120.) Féraz unohtaa Lilithin nimen, sillä se on kielletty ja voisi ajatella, että hän unohtaa samalla ”totuuden” Lilithistä. Tämä momentti rikkoo hetkellisesti symbolista järjestystä, sillä seuraavan kerran kun Féraz muistaa nimen, tapahtuu se yhteydessä Lilitihin vanhoihin merkityksiin. Féraz muistaa nimen samalla kun hänen mieleensä tulee Rossettin balladi, joka aktivoi Lilithin nimen kulttuuriset konnotaatiot. Tällä samalla hetkellä Féraz kuitenkin muuntaa nimen merkitykset: “Nay, I should transpose that [...] I should say, ‘With Eve was hell, and with Lilith heaven’ (SL, 338).

Lilithin nimen ”monoliittisen merkityksen” tuhoavan momentin voisi nähdä symbolista järjestystä kristevalaisittain murtavana. Samalla myös nainen ja totuus sekä niiden luonne konstruktivisina järjen kudelmina voidaan nähdä toisiinsa rinnastuvina. Lilithin kielletyn nimen mainitsemiseen romaanissa liittyy lain ja järjestyksen rikkomisen vaara, sillä siinä uhmataan El-Râmin isällistä auktoriteettia. Lausumalla Lilithin kielletyn nimen, Féraz rikkoo symbolisesti patriarkaalista valtaa, eli El-Râmin edustaman järjen näkökulmaa, joka on konstruoinut Lilithin vakaaksi objektiksi symboliseen järjestykseen. Samalla kun symbolinen järjestys tarinan tasolla rikkoontuu, tapahtuu sama ilmiö myös kielen tasolla. Lilithin nimi saa uudenlaisia merkityksiä, kun sen vanhat merkitykset koetetaan kumota suhteessa Rossettin runoon. On kuitenkin huomattava, että Corellin romaanissa Lilitihin nimen merkitykset ennemmin pluralisoituvat kuin muuttuvat.

Kristevalainen analyysi symbolisen kielen rikkovista piirteistä tuntuu sopivan Lilithin hankalan merkityksellisyyden kuvaamiseen, vaikka se onkin kaukana luvun aloittaneesta katseen, naiseuden ja tiedon metaforisesta liitosta. Lilith ylikuvailtuna käsitteellistämättömän symbolina yhdistää kuitenkin episteemisen näkökulman ja kielen tuottaman naiseuden ongelmallisuuden, jotka tulevat romaanissa näkyviksi, mikäli sitä analysoidaan edellä kuvatulla tavalla. Sukupuolittuneen katseen jäljittely voi johtaa ironiseen tulkintaan romaanista. Nainen ja ”totuus” tiedon kohteina osoittautuvat ”halun” merkeiksi ja konstruktioiksi, jotka kulttuurisesti sekä houkuttelevat ”katsetta” tai episteen näkökulmaa että loputtomasti peittävät sen, mitä ne koettavat ilmaista. Tämänkaltaiset piirteet ovat erityisen selvästi näkyvillä Corellin kerronnassa ja ne mahdollistavat myös tulkinnat, jotka rikkovat symbolista kielen tasoa. Seuraavassa luvussa tutkin lisää näitä ”naiseuden” ja ”totuuden” tuottamisen tekniikoita romaanissa ja sitä kuinka ne saattaisivat kyseenalaistaa edeltäjänsä, ”luojansa” ja viktoriaanisen kahden sukupuolen välisen hierarkian.

4.3 Sukupuolten jäljittely ja hierarkian murtaminen

Friedrich Nietzsche on rinnastanut naisen ja totuuden toisiinsa.⁵⁸ Naiselle leimallista on itsensä ja naiseutensa teeskentely tai esittäminen (”sich selber heucheln”). (Nietzsche 1882/1967, 1, 67.) Nietzsche viittaa niin naisen kuin totuudenkin konstruktiiviseen tai fiktiiviseen luonteeseen. Tunnettu naisvihaaja – vaikka tästäkin voi olla montaa mieltä⁵⁹ – asettaa syyn naisen käytökselle. Nainen ylläpitää sukupuolensa konstruktiota teeskentelemällä ja esimerkiksi liioittelemalla heikkouttaan. Näin nainen vaikuttaa tuntevan sukupuolensa keinot ja käyttää niitä osaavasti hyödykseen. Nainen on Nietzschen mukaan kuitenkin syytön siihen mitä on, sillä hän on lopultakin miehen muovaama naisen kuva. Nietzsche osoittaa tässä sympatiansa syyttömälle naissukupuolelle – mutta vankistaa samalla naisen paikan sukupuolten hierarkiassa. Nainen on taipuisa, kun taas miehen tahto muovaa. (Emt. 66–71.)

Nietzschen filosofiassa kaikuu myös ajan esteettinen ajattelu. Dekadenssin tyyliisuuntaan kuuluva kirjallinen tekniikka voidaan nähdä sellaisena, että se kätkee ajatuksen naisesta samanarvoisena ja todellisena ihmisenä. Ebba Witt-Brattströmin mukaan ”oikean naisen” kuvaamisen sijaan ilmenee mieltymystä naista konnotoiviin fetisistisiin objekteihin, kuten hiuskiehkuroihin, kenkiin, kukkiin, huntuihin ja niin edelleen. Freudilaisittain ilmaistuna kyseessä olisi reaktio kastroidun naisen edessä: (epäonnistunut) yritys konstruoida esteettinen raja miehen ja todellisuuden välille ”feminisoidun” fetissimaailman avulla. (Witt-Brattström 2009, 108.) Kyseessä on ajan esteetikkojen ja taide maailman ristiriitainen reaktio naista kohtaan yhtäältä vulgaarina luonnon, materiaalisuuden ja massojen edustajana, ja toisaalta estetisoituna objektina (Felski 1995, 100). Aikakauden taide-eliitin ajattelussa todellisuuden naisesta tuli vastine banaalille massalle, jota esteetikko ylenkatsoi. Tässä taiteen sukupuolittuneessa ajattelussa luotiin tavallaan uusi sukupuoliero naisen, eli vulgaarin massan edustajan ja sen miehisen vastakohdan, eli elitistin välille. Samalla feminiinisyys siirtyi poettisen kielen itsereflektiivisyyden ja itsereferentiaalisuuden salakirjoitukseksi. Feminiininen pinta, tyyli ja parodia tulivat merkitsemään modernismia. (Witt-Brattström 2009, 159.)

Nietzschen filosofian totuus/nainen metaforalla on kaikkunsa jälkistrukturalistisessa tutkimuksessa. Suoraan Nietzscheen viittaa Derrida, joka teoksessa *Spurs/Éperons* (1979), tutkii tätä Nietzschen kielen kuvastoa, jossa ajatukset totuudesta ja naisesta sijoittuvat miehisiksi fantasioiksi. (Derrida

⁵⁸ ”Vorausgesetzt, dass die Wahrheit ein Weib ist” (Nietzsche 1882/1967, 1).

⁵⁹ Esimerkiksi Leila Haaparanta tutkii artikkelissaan ”Voiko Nietzschen yli-ihminen olla nainen?” (1985) Nietzschen filosofian yli-ihmisen käsitteen mahdollista sukupuolitasavertaisuutta.

1979, 41–53).⁶⁰ Kimmo näkemyksille sukupuolesta konstruktiona voidaan perustellusti sijoittaa juuri 1800-luvun loppuun, vaikka tuolloin asiaa käsiteltiin eri tavalla. Witt-Brattström näkeekin dekadenssin tyyliuunnan vaikuttaneen myös queer-teorioihin ja olleen orastava merkki myöhemmistä teoreettisista näkemyksistä, kuten esimerkiksi Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriasta. Dekadenssin testamentti queerteorioille olisi siis tekniikka, jolla esteetikot konstruivat performatiivisen eliittisukupuolen, joka oli irrallaan naiseudesta ja samalla kielsi naisen ja tähän yhdistetyn ruumiillisuuden nostamalla feminiinisen tyyliksi. (Witt-Brattström 2009, 108; 160.)

Totuuden ja naiseuden (tai sukupuolen) yhteinen taival on mielenkiintoinen. Dekadentit ja esteetikot, jotka osaltaan muovasivat naiseudesta keinotekoisia tyyliä ja merkkiä erotuksena ”todelliseen naiseuteen”, purkivat myös pettymystään menneen maailman totuuksiin ja kieltäytyivät hahmottamasta maailmaa enää eheänä kokonaisuutena. Aikakautta leimasivat yleisimminkin maailmankuvan muutokset ja esimerkiksi kysymykset uskonnon auktoriteetista (Marshall 2007, 1–2). ”Totuudet” ja auktoriteetit olivat siis kriisissä. Corellin romaanissa pyritään vastaamaan tähän tilanteeseen ja asetetaan ”totuus” sukupuolista vastareaktiona aikakauden elitistiselle kirjallisuudelle. Mutta miten on, teeskenteleekö nainen sittenkin itseään, kuten Nietzsche väitti? Ohittaako Corellin esikuvien mukaan konstruoitu ja ”epäautenttinen” naiseus todellisen naisen olemuksen? Missä sijaitsee Lilithin – tai tasa-arvotaistelun – oma ääni, kun romaanin naisrepresentaatiot ovat miesvaltaisesti muotoutuneiden diskurssien vallassa? Mitkä ovat Lilithin mahdollisuudet ”vapauteen” näiden kerronnallisten muurien rajoissa?

Eräs teoreettinen näkökulma Lilithin vapauden mahdollisuuksiin saatettaisiin hahmotella Luce Irigarayn jälkistrukturalismista ja psykoanalyysin kritiikistä ammentaneen teorian pohjalta. Irigarayn mukaan länsimaiset fallogosentriset diskurssit ovat vaimentaneet naisen äänen ja suhtautuneet naiseen stereotyyppisesti tai objektivisesti (Irigaray 1985b, 77). Fallogosentrisessä ajattelussa nainen on aina konstruoitu ei-miehenä, jolloin fallogosentrisen identiteetin muodostus tapahtuu ulos-sulkemisen avulla (minä – ei-minä). Nainen toimii Irigarayn mukaan tässä peilinä, joka tukee ja heijastelee miehistä subjektiviteettia. (Irigaray 1985a, 335.) Irigaray ei siis näe naista toisena, kuten monet muut feministit, vaan hänen teoriassaan nainen tai naiseus merkitsee ei-olevaa.

⁶⁰ Vaikka Nietzsche on nähty postmodernismin airueena ja dekonstruktion edeltäjänä, ei Nietzsche kuitenkaan postmodernistien tavoin kannata näkemystä subjektin fragmentoitumisesta. Nietzsche näkee tavoitteellisena aidon yhteisen subjektivisuuden. Hänen filosofiastaan ilmikäyvä vastenmielisyys dogmaattisuutta kohtaan liittyy yksilön haasteeseen luoda itsensä uudelleen. (Gemes 2001, 337–338.)

Irigarayn keskeinen argumentti siitä, että nainen on kulttuurissamme representaation ulkopuolella, pohjaa peilisuhteen (”specularity”) ajatukselle.⁶¹ Peilisuhte merkitsee tässä visuaalisesti tapahtuvaa subjektin muodostusta haluavan subjektin ja halutun objektin välillä.⁶² Nainen on Irigarayn mukaan miessubjektin vaatiman peilisuhteen negatiivisuus. Irigaray viittaa tämän olevan myös kaiken länsimaisen filosofisen diskurssin taustalla – filosofia vaatii subjektin, joka on kykenevä reflektimaan *omaa* olemistaan. Tämän vuoksi Irigaray näkee filosofien kontemplaatiot narsistisina: vaikka filosofia esittäytyy ihmisen yleistä olemassaoloa tutkiskelevana, riippuu filosofin ajattelu itsereflektiivisyydestä. Se puolestaan, mikä jää tämän reflektiivisen kehämäisyyden ulkopuolelle, ei ole ajateltavissa olevaa. Tämä *saman logiikka* ei Irigarayn mukaan kykene esittämään naiseutta tai naista muutoin kuin oman reflektion negaationa.⁶³ Sama kaava toistuu myös Freudin teoriassa, jossa ero naisen ja miehen välille tehdään eron *näkyvyyden* perusteella: nainen nähdään peniksen puuttumisen kautta. Irigarayn mukaan freudilainen misogynistinen diskurssi perustuu tälle peilimäiselle saman logiikalle, joka pakottaa tytön samaan muottiin pojan kanssa. Esimerkiksi naisen peniskateus olisi vain miehisen kastratiopelon projektio – naisen oletettu peniskateus pönkittää miehistä uskoa peniksen olemassaoloon (peniksen täytyy olla jotain olemassa olevaa sen herättämän kateuden vuoksi) ja siten peniskateuden ajatus vahvistaa miehistä psyykeä. Irigaray siis väittää, että ajatteleva mies paitsi projisoi halun oman itsensä reflektioon toisessa, on myös kyvytön näkemään tämän logiikan ulkopuolelle: nainen on miehen negaatio tai peilikuva. Siten länsimaiset filosofit ja Freud ovat nähneet naisen vain oman maskuliinisuutensa peilinä. Tässä logiikassa naisen itserepresentaatiolle ei ole sijaa, eli toisin sanoen nainen ei noudata tätä maskuliinista *saman logiikkaa*. (Moi 1985, 132–135.)

Fallogosentristen diskurssien tuottama naiseus – miehisen negaatio, jolla ei ole omaa ääntä – voidaan Irigarayn mukaan kuitenkin mieltää kaksinaiseksi luonteeltaan. Sen sijaan, että nainen toimijana alistuisi fallogosentrisen logiikan synnyttämille valmiille ideoille itsestään, saattaa hän käyttää tätä samaa logiikkaa strategisesti oman vapautensa välineenä. Naisen historiallisesti määräytynyt status jättää kaikessa rajoittavuudessaan jäljelle yhden tien ”vapauteen”: naisen itsensä jäljittely. Naisen rooli olisi siis omaksuttava tahallisesti, jolloin alistamisen muoto muuttuisi aktiivi-

⁶¹ Irigarayn termi ja väitöskirjankin nimi *Speculum* merkitsee paitsi peiliä, myös lääketieteessä käytettyä tähystintä, joka mahdollisti 1800-luvulla naisten sisäisten sukupuolielinten tarkemman tutkimisen.

⁶² Irigaray on lacanilaisen koulukunnan kritisoija. Hänen väitöskirjansa *Spéculum de l'autre femme* (1974) johti Lacanin École Freudienneen erottamiseen. Osa lacanilaisen koulukunnan edustajista on myös kritisoinut tätä teosta. (Moi 1985, 127.)

⁶³ Ovatkohan naisfilosofitkin, kuten esimerkiksi Simone Weil tai Simone de Beauvoir, noudattaneet *saman logiikkaa*?

semmäksi asiantilan vahvistamiseksi ja siten alkaisi tehdä sitä tyhjäksi sisältä käsin. Irigaray kutsuu tätä termillä *mimicry* tai *mimesis*. Suomennan sen naiseuden jäljittelyksi.

Naisen suorittama naiseuden jäljittely on keino horjuttaa fallogosentrasta ajattelua: se on fallogosentristen ideoiden näennäistä toistoa. Se voi siis olla emansipatorinen strategia, joka syö fallogosentrasta logiikkaa sisältä käsin. Irigaray näkeekin sukupuoliroolien jäljittelyn leikin ja ironian keinona. Nainen koettaisi ottaa haltuunsa tämän perinteisen alistamisen paikan antamatta kuitenkaan redusoida itseään siihen. ”Leikkisä toisto” saattaisi onnistuessaan tehdä näkyviksi maskuliiniset naiseuden ideat, jotka eivät anna sijaa naisen omalle äänelle. Alistuminen näille naiseuden rooleille olisi siis näennäistä ja tietoisena tekona myös niitä kyseenalaistavaa. (Irigaray 1985b, 76.)⁶⁴

Kuinka tämä taktiikka sitten toimii? Irigaray ei ehdota, että naiset konstruoisivat feminiinisen logiikan fallogosentristen kilpailijaksi, vaan ennemmin Irigaray korostaa fallogosentrismia rikkovaa käytäntöä. Naisten tulisi siis toistaa ja tulkita uudelleen sitä tapaa, jolla diskursseissa feminiininen määritellään puutteena, imitaationa tai subjektin negatiivisena kuvana. Tällainen prosessi rikkoisi fallogosentristen kielen esimerkiksi hajottamalla sen dikotomisen rakenteen. (Emt. 77.) Tämänkaltaisen taktiikka on myös käytössä esimerkiksi Irigarayn väitöskirjassa *Spéculum de l'autre femme*. Irigaray onnistuu taitavasti siteeraamalla ja toistamalla (eli auktoriteettien omaa diskurssia käyttämällä) osoittamaan länsimaisen filosofisen ajattelun paradoksaalisen luonteen. (Moi 1985, 129–132.)

Irigarayn psykoanalyttisesta ja jälkistrukturalistisesta ajattelusta vaikutteita imenyt käsitteellinen apparaatti on hankalan abstrakti ja filosofisuudessaan monitulkintainenkin. Teoreettisen naiseuden jäljittelyn ja eletyn elämän tasojen kohtaaminen voi jäädä vain teoreetikkojen haaveeksi, mutta ehkä naiseuden jäljittelyn käsitettä voisi käyttää kirjallisuudentutkimuksellisenä apuvälineenä. Tosin jälkistrukturalismista ja dekonstruktioista ponnistava ajattelu saattaa vaikuttaa kaukaiselta suhteessa kohdoteokseeni. Sovellan silti ajatusta naiseuden jäljittelystä ja koetan sen avulla selvittää, kuinka romaanin misogynistisiin diskursseihin nojaava kerronta onnistuu luomaan romaaniin sellai-

⁶⁴ Homi Bhabha ehdottaa vastaavankaltaista jäljittelyä (”mimicry”) postkolonialistisen subjektin eli alistetun toisen vapauden taktiikaksi. Bhabhan mukaan kolonialisoidun alistetun subjektin olemassaolo perustuu näkymättömyydelle tai poissaololle. Kolonialisoidut ovat Bhabhan näkemyksessä saaneet kolonialisteilta mallin, joka pakottaa kolonialisoidut heidän kanssaan samankaltaisiksi. Uudessa ympäristössä alkuperäinen diskurssi kuitenkin muuttuu ja siksi merkitykset, joihin valtasuhteet ovat kätkeytyneet, raukeavat tyhjiin. Jäljittely on Bhabhan mukaan kolonialistien vallan ja tiedon strategia, joka on sisäisesti kuitenkin ristiriitainen. Kolonialismi pyrkii tuottamaan kolonialisoiduista subjekteja, jotka ovat tunnistettavissa (eli noudattavat samoja länsimaalaisia normeja ja käytösmalleja), mutta jotka eivät ole kuitenkaan olemassa samoin kuten kolonialistit, eli jäävät toisen rooliin. Kolonialistisen vallan normit säilyvät imitaation ja toiston kautta. Kolonialisoidulle subjektille jää siis vain vajaa olemassaolo, sillä imitaation kautta ei Bhabhan mukaan voi olla kokonaan olemassa. Jäljittely voi kuitenkin olla myös kumouksellinen ja emansipatorinen strategia, sillä tämä ”sivilisoiva” tehtävä ei voi koskaan täysin onnistua. Tämä on siis kaksisuuntainen prosessi, jossa voi olla poliittista voimaa: se uhkaa samalla valtahierarkiaa, sillä se paljastaa sen sisäisen ristiriidan. (Bhabha 2000, 126.) Bhabhan abstraktiksi jäävää teoriaa voi kritisoida ainakin siitä, että se ei kohtaa käytännön tasoa.

sen tason, josta käsin länsimainen fallogosentrinen ajattelu (romaanissa maskuliiniseksi arvotettu tiede ja rationaalisuuden ihanne) paljastuu illusoriseksi luonteeltaan.

Ensiksi on huomioitava, että Lilithin henkilöahmon mahdollisessa naiseuden jäljittelyssä on hankala havaita Irigarayn peräänkuuluttamaa leikkisyyttä ja ironiaa.⁶⁵ Irigaray esittelee kuitenkin naiseuden jäljittelyn oleellisena piirteenä fallogosentriseen kieleen liittyvien dikotomisten rakenteiden hajottamisen. Voitaisiin siis tarkastella, hajottaako Lilithin henkilöahmo sitä misogynististä representaatiokonventioiden sarjaa, joka on Lilithin ”vankeuden” aiheuttaja. Tarkastelen onnistuuko Lilithin ”naiseuden esittäminen” luomaan romaaniin sellaisen tason, jonka voitaisiin tulkita haastavan ja kyseenalaistavan näitä samoja naiseuden konventioita. Irigarayn teoriaa sovellettaessa on myös tiedostettava, että Corellin Lilith matkii enemmän taiteen representaatioita naiseudesta kuin todellista naiseutta. Hän ei siis ole mikä vain miehisestä näkökulmasta konstruoitu nainen, vaan tiivistymä taideobjekteista, edeltävien kirjailijoiden ja taiteilijoiden luomista naiskuvista. Romaanin voimakas yhteiskunnallinen kannanotto tekee kuitenkin Lilithin naisen aseman symboliksi.

Corellin Lilith on viktoriaanisen kulttuurin kontekstissa moniulotteinen henkilöahmo. Hän edustaa representaatioita sekä ideaalista puhtaasta ja henkisestä naiseudesta että eroottisesta ”turmiollisesta” naiseudesta. Huomio Lilithin henkilöahmossa kiinnittyy tätä myötä ruumiin ja sielun kartesiolaiseen dikotomiaan. Tai oikeammin Lilith jakaantuu kolmeksi: ruumiiksi, mieleksi ja sieluksi. Tämän kolmijaon, jossa sielu arvotetaan korkeimmalle, voi perustella myös romaanin kerrontaan nivottujen El-Râmin ”tieteellisten” muistiinpanojen (nimeltään ”In Search of the Soul of Lilith”) avulla. Ennen vaipumistaan keinotekoiseen kuolemauneensa Lilith on ollut tavallinen koulutusta vaille jäänyt arabilapsi. Häntä kuvataan näin: ”Distinctive features of the girl when in health – restlessness, temper, animalism, and dislike of restraint. Troublesome to manage, and not a thinking child by any means.” (SL, 231) Suuri mysteeri on, kuinka mielenkyvyiltään tämänkaltainen lapsi on kasvanut nuoreksi neidoksi, joka kykenee syvälliseen keskusteluun ja analyysiin, tarkkaan kuvaukseen asioista, joita hän ei eläessään ole voinut nähdä. Hän haastaa väitteillään El-Râmin tieteellisen diskurssin: ”she who was described as not a thinking child [...] describes to me [...] the wonders of a myriad of worlds [...] things divine and immortal” (SL, 233).

Ruumiin ja sielun polarisaatiohan toimi viktoriaanisen ajan porvarillisessa ideologiassa myös naiseuden konstruktion välineenä – eläimelliseen ja kehon vietteihin assosioituvat ruumis ja mieli nähtiin arvaamattomina ja siten myös uhkana taivaallista puhtautta edustavalle sielulle (Pollock 1987, 141). Myös Lilithin sielu erotetaan voimakkaasti hänen ulkoisesta olemuksestaan ja henkilöhistoriastaan. Tämä on samoin Lilithin oma käsitys itsestään. Hän haluaa, että El-Râmi rakastaisi

⁶⁵ Lukuunottamatta ehkä Lilithin salaviihkaista ja voitonriemuista hymyä, kun hän viimein saa El-Râmin rakastumaan itseensä.

hänen todellista olemustaan, eli sielua. Lilith ei siis ole ”yksi”, vaan hän on keho, mieli ja sielu, jotka ovat vain hennosti yhteydessä toisiinsa. Romaanissa kuvailun kohteena on kuitenkin Lilithin keho. Ulkoisesti Lilith omaksuukin täydellisen naiseuden, passiivisuuden, alistuvaisuuden sekä samanaikaisen eroottisuuden ja viattomuuden.⁶⁶ Lilithin alistuvuus ilmenee voimakkaimmin hänen kehonsa kuvailun tasolla. Keholliseen ulottuvuuteen sidotaan eroottinen lataus, mutta se on silti myös henkisten hyveiden mediumi ja siten ambivalentti. Lilithin näennäisen passiivisen ja alistetun kehon kuvaus onnistuu kuitenkin kääntämään maskuliinisen ja feminiinisen suhteita pääläelleen. Kuten edellä analysoin, on Lilith sekä tieteellisen että eroottisen halun kohde. Näistä ensimmäistä edustaakseen hänet on kuvattu keinotekoisena kehona, jota El-Râmin katse tutkiskelee hyvin objektiivisesti. Tässä Lilithin kehon kuvaus heijastelee tieteen erityisesti 1800-luvulla osoittamaa kiinnostusta naiskehon anatomiaan, mikä ilmeni haluna naiskehon tutkimiseen ja aukileikkelemiseen, jotta ruumiin salaisuudet olisi saatu paremmin nähtäville (Showalter 1992/2001, 129). Lilithin voisi siksi nähdä jäljittelevän naiseutta passiivisena tieteen kohteena.

Tieteellistä kiinnostusta herättävä naiskeho saa suuremman painoarvon, kun El-Râmi alkaa kokea siihen myös seksuaalista halua. Lilithin passiivinen, mutta samalla kumman eroottisesti virittänyt ja vihjaileva keho (Moody 2006, 196) kuvaillaan jo alusta asti lukijalle potentiaalisena rakkauden kohteena, mutta El-Râmi huomaa Lilithin kauneuden vasta myöhemmin. El-Râmi rakastuu juuri Lilithin kauniiseen keholliseen ulottuvuuteen ja eroottisesta halusta kehoon tulee lopulta hänen tutkimuksiaankin eteenpäin vievä voima. On huomattava, että romaanin nimestä ja suuresta transsendentaalisesta virittyneisyydestä huolimatta juuri ”alemmas arvoitettu” ruumiillisuus ja aistillisuus nousevat kerronnan keskiöön.

Voisiko kuitenkin Lilithin sielun, mielen ja kehon erottaminen toisistaan auttaa edes Lilithin *sielun* vapauteen representaatiokaavoista? Lopulta saamme tietää Lilithin sielusta sangen vähän, vaikka romaanin nimi antaa olettaa muuta. Tämä johtuu siitä, että sielu ei ole tietenkään samalla tavalla kuvailtavissa. Kuitenkin romaanin loppuratkaisussa kuvataan viimein myös Lilithin ”enkelisielua”, ja kuinka ollakaan: Lilithin sielu kuvataan samankaltaisena kuin hänen ruumiinsa, vain moninkertaisesti kauniimpana ylisanoja säästelemättä. Esimerkiksi Lilithin sielun ilmestyessä El-Râmillem viitataan jälleen hiustematiikkaan: ”then came a glittering flash of gold that went rippling and ever rippling backward, like the flowing fall of lovely hair” (SL, 362). Vaikuttaakin siltä, että myös Lilithin sielu kuvataan perinteisten naiskuvauksen konventioiden avulla. Vapaaksi kuvailtu Lilithin

⁶⁶ Lilithin ja El-Râmin asetelmasta tulee mieleen psykoanalyttinen psykiatrin ja potilaan välinen hoitosuhde tai 1800-luvun lopussa populaari hypnoosin aihe. Hypnoosi olikin varmasti Corellillekin tuttu aihe, vaikkakaan romaanin Lilith ei ole johdateltavissa sanomaan tai tekemään mitään muuta kuin mihin hän itse on tietoinen ja suostuvainen.

sielu ei ole ainakaan kuvauksen tasolla vapautunut. Koska ”sielukuvaus” ei anna mahdollisuuksia tulkita romaanista ”vapauden tasoa”, on keskittyttävä mieluummin siihen, kuinka romaanin keskiöön asettuva naisen ulkoisten ominaisuuksien kuvaus toimii naiseuden ja kehollisuuden kulttuurisia merkityksiä purkavana ja rakentavana pisteenä, joka mahdollistaa myös vaihtoehtoiset tulkinnat.

Mitä muuta Lilith tekee kuin on oma alistuvainen itsensä eli representaatiokaavojen vanki? Ei mitään, mitään näkyvää kapinaa ei ole havaittavissa, vaan hän toistaa samoja kaavoja, jotka ovat asettaneet naisen toiseksi tai Irigarayn sanoin ei-olevaksi fallogosentrisessä saman logiikassa. Lilith ei riko alistuvaa rooliaan, vaan toistaa käytöskaavansa uskollisesti. Kyseessä voisi siis olla naiseuden jäljittely. Oleellista kuitenkin on tämänkaltaisen kerronnan suhde romaanin essentialistisen feminismiin sanomaan. Voisiko Lilithin moitteeton ”käytös” paljastaa fallogosentrisestä ajattelusta ja sen kautta syntyneistä naiseuden representaatiokonventioista niiden paradoksaalisen luonteen? Voisiko kerronnan nähdä Irigarayn naiseuden jäljittelyn käsitteen avulla näennäisesti fallogosentrismia tukevana, mutta todellisuudessa sitä sisältäpäin murtavana?⁶⁷

Lilithin keho on näennäisen passiivinen ja alistettu halun kohde. Se ei kuitenkaan ole vain El-Râmin tieteellisten tutkimusten ja sukupuolellisen halun objekti, vaan myös tätä El-Râmin mielen intentionaalisuutta muokkaava ja eteenpäin vievä voima. Lilithin keho näyttäytyy El-Râmille koko kerronnan ajan toisena. Alueena, jonka ensin tieteellisesti, sitten seksuaalisesti voi ottaa haltuunsa ja omistaa: ”always the servant of my will” (*SL*, 101); ”You shall not leave me, – you are mine” (*SL*, 363). Romaanissa luodaan näin sukupuolten välinen hierarkkinen asetelma Lilithin kehollisen ulottuvuuden kautta. Tämä subjekti-objekti -asetelma kuitenkin rikkoutuu. Vaikka Lilith on koko ajan El-Râmin kautta olemassa alistettuna toisena, tulee lukijalle selväksi, että Lilithin kehollinen ulottuvuus on El-Râmin pyrkimyksiä ohjaava voima, sillä El-Râmi on lopulta Lilithin vallan alla. Lilithin kehollinen ulottuvuus on kuitenkin se, mikä näytetään El-Râmin ja siten koko länsimaisen misogynistisen diskurssin läpi suodattuneena. El-Râmin alistaa siis hänen oma katseensa, hänen tapansa nähdä Lilith taiteiden idealisoimana ihannenaiteutena. Lilithin henkilöhahmo tavallaan matkii sitä mitä El-Râmi ja lukija haluaakin nähdä ihanteellisessa naiseudessa, mutta tämä matkiminen viittaa katseen itsereflektiivisyyteen, joka ei halua nähdä ulkopuolelleen. Lilith kehona on olemassa El-Râmin (ja lukijan) katseessa. Vaikka Lilithin kehollinen ulottuvuus ei muutu, muuttuu kerronnan myötä El-Râmi – hänestä tulee ”rakkauden” orja. Länsimaisen fallogosentrismin luoma naiskuva ryhtyy romaanissa ohjailemaan El-Râmin pyrkimyksiä. El-Râmin fallogosentrisen katse ei onnistu pitämään objektia objektina, vaan tuo peilisuhde järkkyy. Subjekti-objekti -suhde on läsnä El-Râmin katseessa ja ajattelussa, ja Lilith on tämän katseen heijastuma ja luomus.

⁶⁷ Esimerkiksi Nina Auerbach esittää Gilbertin ja Gubarin väittämille vastakkaisesti, että suuret viktoriaanista(kin) mielikuvitusta hallinneet naiseuden hahmotyypit voidaan tulkita myös vapauttavina (Auerbach 1982).

El-Râmin ja Lilithin välinen suhde perustuu länsimaiselle maskuliiniselle halulle saada tietoa metafyyisistä tai tuonpuoleisista. Lilith edustaa tässä asetelmassa tuota suurta tuntematonta, metafyyisistä ulottuvuutta, jota filosofit ovat yrittäneet selvittää. Näkemykset transsendenssista voidaan kuitenkin mieltää – tässä Irigarayta lainaten – ennemmin rationaalisen mielen omaa ajattelua heijastelevaksi peiliksi kuin todelliseksi tiedoksi. Toisin sanoen vastakkain on se ”mistä ei voi puhua” ja tätä tavoitelleet filosofia ja tiede. Lilith, joka ottaa saman paikan tämän transsendentin tiedon kanssa (ja edustaa siten yhtä lailla naiseutta ja kuolemaa tai tuonpuoleista) ilmaisee tällaisen tiedon mahdottomuuden: ”if you could see me as I am, you would know all” (SL, 133). Koska El-Râmi näkee Lilithin vain oman logoksensa kautta, jää Lilith ja transsendenssi hänelle vain arvoitukseksi, sillä El-Râmi haluaa itsepintaisesti nähdä Lilithin antamassa ”todistusaineistossa” dikotomisen rakenteen ja Irigarayn sanoin voisi sanoa *saman logiikan*.

Kerronnassa kontrastoituvat Lilithin omat ajatukset ja näkemykset, jotka eivät sovi yhteen rationaalisen ajattelun kanssa, ja El-Râmin hänelle pakottamat mallit. Lilithin näennäinen passiivisuus on kuitenkin ase, joka paljastaa El-Râmin edustaman fallogosentrisen ajattelun puutteellisuuden, sillä Lilithin passiivisuus konstrastoidaan El-Râmin korostetun hallitsevaan ja dynaamiseen henkilöähmoon. Lilith on passiivinen El-Râmin tieteellisen julmuuden ansiosta. Lilith ei esitä fyysistä passiivisuuttaan, viktoriaanisen naisen ihannoidun tilan liioiteltua versiota omasta tahdostaan, vaan vieraan maskuliinisen voiman pakottamana. Hänen alistuneisuuttaan ei siis esitetä luonnollisena tilana vaan miehen aktiivisen työn ja vieraan tahdon tuloksena. Toisaalta tämä kehollisen passiivisuuden takana vihjataan olevan suuren aktiivisuuden potentia.

El-Râmin ja Lilithin dialogit asettavat naisen ja miehen välisen hierarkian ja dikotomioihin pohjaavan ajattelun näkyville ja kyseenalaisiksi. Lilithin puhe esiintyy El-Râmille käsittämättömänä. Tämä johtuu siitä, että El-Râmi tulkitsee Lilithin kertomuksia oman tieteellisen ja stereotypisoivan ajattelunsa lävitse. Lilith ”prates platitudes” (SL, 135) ja hänen puheensa on käsittämätöntä: ”broken speech” (SL, 33); tai epäsovivaa; ”You speak unwisely and at random” (SL, 35). Kyse on kuitenkin ennemmin siitä, että El-Râmi ei ymmärrä Lilithin puhetta, eikä usko hänen ”totuuksiaan”, jotka eroavat El-Râmin omista ”totuuskäsityksistä”. Irigarayn näkemys feminiinisestä fallogosentrismin ulkopuolelle suljettuna voisi olla luettavissa tästä mahdottomasta keskinäisestä kommunikaatiosta. El-Râmi ei ymmärrä Lilithiä, sillä Lilithin diskurssi jää rationaalisen ajattelun ulkopuolelle.⁶⁸

⁶⁸ Lukijalle Lilithin diskurssi ei kuitenkaan ole vieras. Lilith puhuu mystiikan ja uskonnollisuuden irrationaalisella ja metaforisella kielellä. Lilithille esimerkiksi kuolema on vieras käsite: ”There is no death – neither here nor there” (SL, 34).

El-Râmin suhde Lilithiin on inkvisiittorimainen. Hänen esittämistään kysymyksistä käy ilmi halu saada niihin tietynlaisia vastauksia – ei niinkään objektin todellinen kuunteleminen ja puolueeton observointi.

”Speak of yourself and not of me” – he said authoritatively, “How can you say there is no death?”

“I speak truth. There is none”

“Not even here?” [...] demanded el-Râmi angrily – “Search again and see!” (SL, 34.)

Vaikka Lilith alistuu El-Râmin tahdolle ja noudattaa tämän käskyjä, ei hän kuitenkaan voi löytää universumista niitä asioita, joita El-Râmin rationaalinen mieli on ennalta sanellut.

”You bade me seek Hell for you [...] I have searched, but I cannot find it. [...] I can discover nothing save beauty, light and – Love!”

“O Lilith, take heed what you say! [...] Then this world is hell and you know naught of it!” [...]

“I’m bound to tell you what I know [...] they must be Man’s work and Man’s imagining.”

“You do not understand, because you are yourself too happy, – happiness sees no fault in anything. Oh, you have wandered too far from earth and you forget [...] you have lost touch with pain.” (SL, 132.)

El-Râmi ei usko Lilithin puheita: ”You teach me nothing, Lilith [...] You speak of what you see – or what you think you see – but you cannot convince me of its truth” (SL, 135). Ehkä jää myös lukijan uskon varaan – didaktismista huolimatta – puhuuko Lilith ”totta” vai ei. Lilithin maailmankuvasta tuntuu puuttuvan moni perustava dikotomia, kuten hyvän ja pahan tai Jumalan ja Saatanan välinen vastakkainasettelu. Lilith ei toisin sanoen tunne pahaa ja siksi Lilithin voisi ehkä mieltää täydellisen naiiviksi, ylellisyyden keskellä neitsyyttään vaalivan yläluokan suojatin kuvaksi. Tässä mielessä Lilithin naiseuden jäljittely onnistuu hahmottelemaan läpikotaisin hyveellisen ja ihanteellisen naiivin naisen kuvan. Enkelimäinen Lilith kontrastoi ja tekee siten representaation El-Râmin edustamasta alistavasta ja luokittelevasta ajattelusta näkyvämmäksi. Näin misogynistisin konventioin hahmoteltu henkilöahmo – hyveellinen, alistuva ja uskonnollinen kodin enkeli paljastaa vastapuolensa maskin takana. Antamalla naisellisiksi miellettyjen hyveiden puhua romaanissa ääneen dialogit näyttävät rationaalisen ajattelun säälimättömässä valossa ja paljastavat sen sotkeutuvan omiin jalkoihinsa. Rationaalinen mieli ei tosiasiaa etsikään totuuksia, vaan vain sellaisia totuuksia, jotka heijastavat sen omaa logiikkaa. Usko rationaaliseen mieleen on konstruktio, joka haluaa nähdä kohteessaan oman peilikuvansa. Irigaray puhuu länsimaisen filosofian itsereflektiivisestä *saman logiikasta*, joka ei näe toista, vaan pakottaa sen omaan muottiinsa – tämä samainen *saman logiikka* voitaisiin nähdä paljastuvan romaanin dialogeissa. Tosin myös musertava loppuratkaisu ja

paikka paikoin avoin didaktismi pitävät huolen siitä, että ihmismielen hauraus ja hybriksen vaara eivät unohdu.

Lilithin sielun paetessa ja ruumiin tuhoutuessa siirretään Lilithin ”rikkonainen puhe” El-Râmin suuhun. Ymmärrettyään, että Lilith on lopullisesti mennyttä, hän raivoaa Jumalalle osoitetun epäkoherentin monologin. Se katkeaa lopulta metaforisesti hullun nauruun, jota seuraa suun tukkiva verivirta: ”His voice broke suddenly in a sharp jarring shriek of delirious laughter, – blood sprang to his mouth (*SL*, 369). Tämän jälkeen El-Râmi kadottaa tieteellisen diskurssinsa, eikä hän enää kykene osoittamaan merkkejä rationaalisesta ajattelusta. Hän heijastelee nyt toisten henkilöhahmojen silmissä samoja ominaisuuksia, joita hän itse näki Lilithin hahmossa. Loppuratkaisu ikään kuin kastroi El-Râmin potentian ja asettaa hänet naisiseen asemaan. Tämä ei kuitenkaan ole lopulta edes maskuliinisen yksilön kannalta surkuteltavaa. El-Râmin ainoa toivon hiven pelastuksesta on tässä feminiinisen alisteisen aseman ottamisessa.

Lilithin konventioiden mukaan sujuva, täydellinen naiseuden esittäminen viittaa rationaalisen maskuliinisen järjen saavuttamaan totuuden logiikkaan. Saumattomasti etenevä argumentaatio tai mukisematta hyväksytty totuus ovat yhtä lipsuvia kuin täydellisesti konstruoitu naiseus. Nämä kaksi toimivat romaanissa toistensa heijastuspintoina. Lilith on olemassa vain El-Râmin katsetta varten ja vasten, ja Lilithin keho muovaa El-Râmin diskurssia. El-Râmi ei kuitenkaan kykene tarkastelemaan Lilithiä vain oman rationaalisen filosofisen etäännyttävän positionsa kautta – Nietzschen sanoin ’*actio in distanz*’ – vaan riskeeraa mielensä koskemattomuuden rakastuessaan. Hän joutuu kohtaamaan toisen omassa mielessään.

Ironista ja paradoksaalista sinällään on se, että Corellin romaanin kerronnassa luodaan samankaltainen saman logiikka, jota El-Râmin harjoittamana kritisoidaan. Didaktisesti esitetyn jumalallisen järjestyksen, johon sukupuolet myös lukeutuvat, voidaan nähdä monoliittisen ja patriarkaalisen ajattelun huipentumana. Tämä ristiriitaisuus on tärkeä erityispiirre, sillä se tekee lopulta yhdenmukais-tavat tulkinnat mahdottomiksi ja pitää romaanin siten tulkinnoille avoimena.

Jäljittelyä voidaan nähdä myös romaanissa laajemmin, ei vain Lilithin henkilöhahmossa. Edeltäjien luomien tekstien siteeraaminen ja kuluneiden misogynististen naiskuvauksen konventioiden toistelu ovat myös tulkittavissa eräänlaiseksi Irigarayn kuvaamaksi jäljittelyksi. Toistamalla traditiota ”väärin” romaanissa paljastuu, että naiskuvauksen stereotyyppit eivät lopulta ole mitenkään vangitsevia luonteeltaan. Pikemminkin ne ovat näennäisiä ja loputtomasti muokkautuvia. Edeltäjien lainaaminen ja variointi kyseenalaistaa näin heidän kielensä ja kertomuksensa. Romaani kyseenalaistaa ne auktoriteetit ja esikuvat, joihin se nojaa. Bloomilaisittain kyseessä voisi olla tapa ratkaista vaikutussuhteiden aiheuttamat jännitteet.

Mutta paljastuvatko naiseus ja totuus konstruktioina, vai säilyttävätkö ne asemansa romaanissa didaktisesti saneltuina monoliittisina universumin lakiin kirjattuina seikkoina? On paradoksaalista, että Corelli keskittyy rinnakkaisesti samankaltaisiin keinoihin naiskuvauksessa kuten esteetikot, vaikka kerronta onkin täysin erilaista. Rinnakkaisuudella tarkoitan sitä, että romaanin Lilith konstruoidaan esteettiseksi ja fetisoiduksi objektiksi. Kuten dekadenssin naiskuvauksessa, myös romaanissa nainen esitetään mielellään fetissien kautta. Hiukset, ylellisyystavarat ja erityisesti kukat saavat Lilithin kuvauksessa suuren painoarvon. Näillä keinoin Corellin romaanissa viitataan ennemmin estetisoituun miesnäkökulmasta konstruoituun naiseuteen kuin mihinkään todelliseen naiseen. Voiko tällä tavalla fetisseihin ja pintaan kiinnittyvä kuvaus olla minkäänlainen pelastus didaktiselle viestille ”naiseuden ja sukupuolten totuudesta”?

Jos Lilith intertekstuaalisena ja naiseuden keinotekoisuutta korostavana henkilöahmona paljastaa oman konstruktivisen luonteensa, niin missä on arkielämän poliittisen naisen, joka hakee Lilithin lailla uutta tilaa ja vapautta, olemus tämän epäautenttisuuden takana? Ehkä mitään ”naista” ei olekaan, vaan hän teeskentelee itseään, kuten Nietzsche rohkeni väittää. Tässä mielessä Corellin romaanissa ilmenevä naiskysymys on ongelmallinen, sillä siltä puuttuu subjekti, todellinen itsenäisyttä havitteleva nainen. Nähdäkseni romaanin tulkinnassa ei kuitenkaan ole syytä pitäytyä näin toisiaan ulossulkevissa näkemyksissä. Irigarayn malli auttaa näkemään, että toistelemalla edeltäjien luomia kaavoja – oli tämä tietoista tai ei – romaanissa saatetaan näkyväksi, että nämä ovat nimenomaan miehisen katseen luomia asetelmia. El-Râmin katse ja katseen harhauttama looginen maskuliininen järki paljastuvat riippumatta siitä, ovatko ne tarkoitetut tähän valokeilaan.

Nainen teeskentelee tai jäljittelee sukupuoltaan. Siinä mielessä hän on kuin totuus tai kuolema, joka alati pakenee määrittelyä. Ehkä Corellin romaanista kuultaa läpi pettymys niihin sukupuolten totuuksiin, joita siinä koetetaan samalla kovasti vakauttaa. Lilithin sielu – joka ihanteellisessa tapauksessa olisi vapaa jäljittelystä – on jo läsnä El-Râmin diskurssissa. Samalla juuri Lilithin sielu on se, mitä El-Râmi ei tavoita. Se on nollapiste, kuolema ja käsitteellistämätön. Siteeraamalla edeltäjiä ja hyödyntämällä taiteen tai kirjallisuuden konventioita luodaan täydellinen kuva ihannenaisesta, eli Lilithistä. Tällaista passiivista taideteosta, ihanteiden ja unelmien kiteytymää on kuitenkin mahdollon rakastaa. Se hajoaa saavuttamisen kynnyksellä. Se jää olemamaan olemassa vain erotettuna kaivattuna, rajan takana odottavana muusana.⁶⁹ Corellin romaanissa koetetaan konstruoida ihanteellista naiseutta, ”Lilithin sielua”, mutta naiseuden representaation taktiikka sotkee tämän didaktisen suunnitelman. Corellin romaani on edeltäjien ja tradition naiskuvastosta niin runsas, että se ei kykene tehtäväänsä, eli ”kertomaan totuutta” naiseudesta. Vaikka naiseuden jäljittely tuntuu romaanissa

⁶⁹ Tätä tulkintaa romaanista tukevat myös siinä siteeratut runot, kuten Edgar Allan Poen ”Annabel Lee” (SL, 303).

osoittavan kohti maskuliinisen saman logiikan – katseen ja halun, jotka näkevät naisessa vain oman projektionsa – haurautta ja valheellisuutta, ei tämä jäljittely kuitenkaan onnistu osoittamaan romaanista mitään ”totuutta” naisesta tai sielusta. Tässä mielessä romaani on paradoksaalinen, mutta toisaalta se on tältä kannalta jopa feministisempi kuin ajan uuden naisen kirjallisuutta edustaneet teokset, jotka yrittivät antaa naiselle oman erityisen äänen ja substanssin. Romaanissa nainen jää edustamaan käsitteellistämätöntä ja määrittelemätöntä ja siksi se – vaikkakin tavallansa kaoottisena – tarjoaa suuremman vapauden, jossa naiseus ei kiinnitykään olemukselliseen, vaikka näin romaanissa koetetaan väittää.

Naiseuden normien mukaan sujuvan jäljittelyn lisäksi romaanista löytyy myös essentialistisen sukupuoli-ideologian kanssa ristiriitaista sukupuolen toteuttamista. El-Râmin veli Féraz on kuvattu feminiinisenä miehenä. Ferazin henkilöahmoa voisi koettaa selittää Judith Butlerin ajatuksella sukupuolten *performatiivisuudesta*. Butlerin mukaan niin sosiaalinen (gender) kuin myös biologinen sukupuoli (sex) on sosiaalisesti ylläpidetty konstruktio, joka elämisen käytänteissä yhä uudelleen toistettuna peittää jatkuvasti alleen sen tosiseikan, että sille ei ole olemassa mitään ydintä tai perustaa. Myös biologinen sukupuoli on siis olemassa jo valmiiksi kulttuurisesti tulkittuna. (Butler 1990/1999, 12–13). Tämä on Butlerin mukaan kumouksellisuuden perusta, sillä se avaa mahdollisuudet sukupuolten moninaisuudelle. Koska sukupuolta tuotetaan ja pidetään yllä jatkuvasti toistuvissa eleissä ja teoissa, on se ymmärrettävä luonteeltaan performatiiviseksi. Tämä sukupuolen performatiivisuus avaa binaarisen systeemin rajat auki ja mahdollistaa heteronormatiivisen käytöskoodiston muuttumisen. Butler huomauttaakin, että sukupuoliin liitetyt eleet, teot ja halu tuottavat vaikutelman sisäisestä ytimeistä tai olemuksesta. Ne ovat kehon pinnalla ilmeneviä merkkejä, jotka viittaavat jonkinlaisen ”sielun” tai ytimen olevan identiteettiä organisoiva periaate. Nämä sukupuolen näkyvät merkit eivät kuitenkaan missään vaiheessa paljasta tätä yksilön perimmäistä periaatetta, vaan ne merkitsevät sen poissaoloa. Tämän vuoksi myös se identiteetti tai ydin, jota sukupuolelliset eleet ja teot koettavat ilmaista, on lopulta juuri tämä kehollisten merkkien ja muiden diskursiivisten keinojen avulla tuotettu ja ylläpidetty konstruktio tai kudelma. Sisäisyys, yksilön identiteetti on siis vain vaikutelma ja ennen kaikkea julkisen ja sosiaalisen diskurssin välttämätön ulottuvuus. Sukupuolet eivät ole sen enempää todellisia kuin illusorisiaakaan, vaan ne tuotetaan toistusefekteiksi primaarin ja pysyvän identiteetin diskurssissa. (Butler 1990/1999, 173–174.)

Performatiivisuus on sukupuolen esittämistä, jonka tarkoitus on tehdä sukupuolen konstruktiivinen luonne näkyväksi. Sukupuolta parodioiva tai liioitteleva käytös saattaisi paljastaa myös ”luonnollisen” sukupuolen fantastisen luonteen. (Emt. 186.) Kumouksellisuus olisi siis sukupuolen toistamisessa, sillä toistaminen ei koskaan suju odotusten mukaan. Sukupuoltaan toistava ei koskaan kykene täyttämään sitä ideaalia, jota hän tavoittelee. (Butler 1993, 230–231.) Butlerin teoria on hy-

vin lähellä Irigarayn naiseuden jäljittelyn ajatusta ja onkin oudoksuttava sitä, että Butler ei erittele performatiivisuuden termin lanseeraavassa teoksessaan Irigarayn jäljittelyä.⁷⁰

Férazin henkilöahmosta ei tarvitse hakea tietoista performatiivisuutta selittääkseen sen ambivalenssia Butlerin teorian avulla. Venytän ja sovellan performatiivisuuden termiä tässä kuvaamaan, kuinka Férazin henkilöahmon voi nähdä sekoittuvan naissukupuoleen ja erityisesti Lilithin hahmoon, ja kuinka Férazin ideologisesti ambivalentin feminiinisen henkilöahmon kautta romaanin ideologiaan syntyy ristiriita, joka mahdollistaa lukemisen myös vastakarvaan.

Kuten Lilith, myös Féraz on kerronnassa nostettu ihanteeksi ja molempien ulkomuodon kuvailu on omiaan asettamaan heidät katseen objektiksi. Féraziin yhdistetyt attributit esittävät hänet ulkoisesti yhtä kauniina kuin hän on sisältäkin: “expression [...] that intensified his beauty” (SL, 20), “picturesque glowing beauty” (SL, 55), “physically perfect” (SL, 95), “devilish handsome fellow” (SL, 119). Hänen kauneutensa liittyy kuitenkin joltain naismaista, sillä häntä kuvataan myös seuraavasti: “womanish” (SL, 60), “femininely lovely” (SL, 20). Ulkomuotoa koskevat ylisanat eivät kuitenkaan ole ainoa seikka, joka konstruoi Férazin feminiiniseksi katseen objektiksi. Hänen passiivisuuttaan suhteessa hallitsevaan isoveljeen korostetaan vertaamalla häntä taideteokseen: “looking like some fine statue [...] with quite a new expression [...] that intensified his beauty and made him still more worthy the admiration of a painter or a sculptor” (SL, 20). Féraz päätyykin taidemaalarin malliksi, mutta jättää poseeraamisen kesken taiteilijan “moraalittomien” tapojen ja alastoman naismallin aiheuttaman kiusaantumisen vuoksi. Féraz ei siis ole vain tahrattoman kaunis ulkoa käsin, vaan on myös viktoriaanisen ihannenaisten lailla sydänjuuriaan myöten siveä.

Férazin feminiininen kauneus, joka asettaa hänet katseen objektiksi, ja hänen sisäsyntyinen siiveellisyytensä rinnastavat hänet siis naiseen. Férazin käytös muistuttaakin nöyryydessään palvelijan tai uskollisen ja moitteettoman aviovaimon käytöstä: “Féraz [...] returned in a few minutes with a

⁷⁰ Irigaray otti termin käyttöön 1977 (teoksessa *Ce sexe qui n'en est pas un*), eli jäljittelyn ajatus on jo Butlerin teoksen ilmestymisen aikaan (1990) ollut vanhastaan tuttu. Butler ei suinkaan ole tietämätön Irigarayn teksteistä, sillä Irigarayn subjektin ja sukupuolen teoria osoittautuu keskeiseksi Butlerin oman argumentaatioketjun rakentumisessa. Butler kuitenkin viittaa vain kerran, ja silloinkin epäsuorasti Irigarayn naiseuden jäljittelyn ajatukseen *Gender trouble* -teoksessaan. Butler tukeutuu ennemmin Lacaniin, kun hän käsittelee kriittisesti sukupuolten ontologiaa parodisena (dekonstruktiona). Mimesiksen tai jäljittelyn ajatushan on myös Irigaraylle välittynyt alun perin Lacanilta. (Butler 1990/1999, 60.) Voi olla, että Butler ei näe Irigarayn teoriassa melko suppeasti esitettyä jäljittelyn ideaa kovinkaan keskeisenä, eikä sen vuoksi korosta sitä. Sen sijaan hän kyllä painottaa, että Irigaraylle ainoa keino paeta fallogosentrista naiseuden ulossulkevaa sukupuolen merkkiä on toisenlaisen kielen tai merkitsemisentavan mahdollisuus (emt. 35). Irigaray käsittelee strategista jäljittelyn ajatusta paljon suppeammin, mutta nähdäkseni Irigarayn ajatuksen esittelemisellä olisi paikkansa Butlerin performatiivisuuden käsitteen muotoilemisen yhteydessä. Tämä ”virhe” tosin korjaantuu myöhemmässä *Bodies that Matter* -teoksessa, jossa Butler kritisoi Irigarayn mimesiksen ja jäljittelyn ajatusta (Butler 1993, 45–48). Ehkä Butlerin teorian radikaalin dekonstruktiiivinen luonne ja essentialistisuuden kieltäminen – kun taas Irigarayta on syytetty essentialistiksi – vetoavat juuri sukupuolentutkijoihin, sillä Butlerin teorian avulla ei tarvitse nojata mihinkään perusteeseen, johon sukupuolellisuuden voisi ankkuroida. Ainakin moni feministi on kokenut Irigaraylta välittyvän essentialistismin problemaattisena.

daintily-arranged tray of refreshments, which he set before his brother with all the respect and humility of a well-trained domestic” (*SL*, 21). Toisaalta Férazin suhdetta isoveljeensä on kuvattu myös astetta raskaampien kahleiden varjostamaksi: ”Like a slave [...] attending to his needs with utmost devotion” (*SL*, 49). Féraz elää kuten tuon ajan ylä- ja keskiluokan naiset. Hän on kodin piirissä ja auttamattomasti suljettuna maailmanmenosta.

Férazin ulkomuoto on kuvailtu ristiriidassa miehuuden essenssiin, jonka tulisi määrittää hänen sukupuolensa. Hänen asemansa on naisen tai palvelijan, eli toisen asema. Férazin asema alistettuna patriarkaalisen vallan ja katseen objektina vertautuu Lilithiin ja siten metaforisesti naiseuteen. Férazin voisikin nähdä Lilithin peilikuvana. Feminiinisenä miehenä Féraz kuitenkin osoittaa tietä ulos dikotomisista sukupuolikonstruktioista. Hänen käytöksensä tuntuu kumpuavan jostain muualta kuin ”sisäsyntyisestä sukupuolten totuudesta”. Butlerin performatiivisuuden mallin lävitse katsottuna Féraz ei tuota sukupuolensa normeja eleissään ja teoissaan, vaan hän reprodusoi naismaista käytös-mallia. Férazin käytöksen voi nähdä performatiivisena, sillä se voisi osoittaa, että biologisen sukupuolen takana ei ole ydintä.

Toisaalta Férazin ”orientaalisuus” saattaisi tarjota vastauksen hänen normista poikkeavalle käytökselleen. Edward Said kertoo, että ”orientalismi” on länsimaisesta hegemonisesta näkökulmasta rakentunut katsantotapa, joka merkitsee paitsi akateemista tutkimussuuntaa ja ajattelutapaa, joka perustuu epistemologiselle ja ontologiselle erottelulle idän ja lännen välillä, niin myös länsimaista tapaa hallita, hahmottaa ja asettaa itsensä ”idän” yläpuolelle. Siksi orientalismi on enemmän kuvitteellinen konstruktio, joka edustaa juuri ”meidän” maailmaamme, ei niinkään ”tiedettyä itää”. (Said 1978/1987, 1–12.) Romaanissa idän voi nähdä feminiinisenä ja toisena. Henkilöhahmoja⁷¹ käsitellään näin jo jossain suhteessa ”herranäkökulmasta”, eli niiden yläpuolelta. Férazin sukupuoli on ambivalentti ehkä siksi, että heijastamalla sukupuolikysymys kaukaiseen toiseen on helpompi fikti-on avulla tutkia sen rajoja. Orientalististen henkilöhahmojen kohdalla myös sukupuolirooleilla leikkittely tuntuu vähemmän uhkaavalta. Koska Féraz ei ole länsimainen, on hänelle sallitumpaa rikkoa sukupuolensa normeja ilman, että länsimainen lukija kokisi tämän uhkaavana omalle maailmankuvalleen. Normatiivisuuden rikkominen sijoitetaan feminiiniseen itään, jolloin länsimainen subjekti ja kulttuuri säilyttävät monoliittisen asemansa.

⁷¹ Romaanin kaikki keskeiset henkilöhahmot Ireneä lukuun ottamatta edustavat ”itää”. Mielenkiintoista tässä on se, että Lilithin ihanteellisessa valossa esitelty henkilöhahmo on kuvattu täysin valkoihoisena, vaikka hän onkin alunperin orpo löytölapsi Syyrian aavikolta. Lilithin valkoisena hohtavaan ihoon ja erityisesti valkoisiin käsiin, jotka konotoivat yläluokkaista naista, kiinnitetään huomio useammassakin kertomuksen kohdassa. Ehkä tästä voisi päätellä, että Lilith ihannoituna enkelinä lopulta halutaan paikantaa kehollisesti länsimaiseksi, vaikka se onkin ristiriidassa Lilithin ”keho-osan” alkuperään syyrialaisena löytölapsena.

Toinen tapa ymmärtää Férazin feminiinisyys olisi nähdä se aikakautta vasten reaktiona voimaa menettäneelle miehuuden ihanteelle. Näin tulkittuna Férazin kasvutarina romaanissa käsittelee pelkoa feminiiniseksi käyvistä miehistä. Féraz kehittyikin romaanissa hiljalleen itsenäisemmäksi ja miehekkäämmäksi henkilöahmoksi. Lopussa myös viitataan hänen ”haave-elämänsä” loppuvan (SL, 375). Tämän voisi tulkita Férazin vapautumiseksi El-Râmin alistavasta vallasta, sillä El-Râmin sortuminen ja Férazin mielen vapautuminen tapahtuvat yhtäaikaaisesti. Mutta vapautuuko Féraz samalla naismaisista piirteistään?

Férazin alisteisen aseman tyhjiin raukeaminen ei kuitenkaan sisälly loppuratkaisuun, vaan hänen vapautumisensa johtaa toisenlaiseen ”vankilaan”. Féraz löytää todellisen kutsumuksensa luostarin seinien sisäpuolelta, sillä hän valitsee munkin vaatimattoman elämän ja ryhtyy hoivaamaan veljeään. Tämä ei tunnu sopivan yhteen sen kanssa, että Férazin henkilöahmon avulla käsiteltäisiin vain maskuliinisen kriisiä, sillä Féraz ei oikeastaan vapaudu roolistaan ”kodin hengettärenä”. Jos taas Férazin henkilöahmon avulla tarinassa on käsitelty naissukupuolen osaa, niin loppuratkaisu tarjoaa sukupuoliproblematiikkaan yhtäältä varsin masentavan, mutta toisaalta romaanin sukupuoli-ideologiaan soveliaan vaihtoehdon. Férazin vetäytyminen maailmasta glorifioidaan. Sanoma rajojensa ulkopuolelle, perinteiseen miesten maailmaan pyrkivälle naiselle voisi olla tässä se, että miesten avarassa maailmassa naiseuden hyveet lakkaisivat olemasta. Lopulta tarinassa suljettu elämä, joka on ollut naisen osana, arvotetaan julkisessa tilassa elettyä elämää ja siellä ansaittua menestystä arvokkaammaksi.

Férazin kasvutarinan päättyminen kodin rajoja symbolisoivien luostarin muurien sisäpuolelle vaikuttaa olevan naisen velvollisuuksia korostava vertaus. Samalla se on myös eräänlainen kirjallinen reaktio maskuliinisen kriisiin. Férazin henkilöahmo muodostuu siksi romaanin ideologian kannalta murtumakohdaksi. Hänen avullaan käsitellään yhtäältä naiskysymystä ja toisaalta mieskysymystä. Férazin yhtäaikainen maskuliinisuus ja feminiinisyys kuitenkin tekevät mahdottomaksi sen, että hänet voisi tulkita naiseuden tai miehuuden paikoilleen palauttavana henkilöahmoksi. Loppuratkaisussa Féraz jää edustamaan naiseutta, vaikka hän onkin mies, ja siksi hän ei voi tarjota romaanin sukupuoli-ideologiaan saumattomasti sopivaa mallia. Férazin antimaskuliinisuus toteutuu kuitenkin yhteiskunnallisesti hyväksytyllä tavalla. Hän nousee sukupuolten yläpuolelle omaksumalla munkin askeesin: ”extreme beauty and dignity of this youthful ascetic, sworn to the solitariness of the religious life ere he had touched his manhood’s prime” (SL, 419). Hän jää eräänlaiseen välitilaan, ikuiseen nuoruuteen, sillä hän ei suorita mitään miehuuden riittä, täytän miehen normia tai karista feminiinisuuden taakkaa. Férazin henkilöahmossa on siis – paradoksaalisessa suhteessa romaanin ideologiaan – läsnä molemmat sukupuolet. Tämä on kuvaavaa koko sukupuoli-kysymyksen kannalta: romaanin essentialistinen ideologia ei kykene pitämään sukupuolia omissa

sfääreissään, vaan käytetyistä kerronnan konventioista huolimatta sukupuolet näyttäytyvät ambivalentteina. Feraz ja Irene toteuttavat sukupuoltaan perinteisten normien vastaisesti. El-Râmi ja Féraz kokevat feminiinisen kohtalon, kun taas Irene ja Lilith kokeilevat yksilöllisyytensä siipiä maskuliiniselle perinteisesti varatuissa hengen ja autonomian sfääreissä. Syvemmällä tasolla kerronnan ristiriitaisuus ja konventioiden jäljittely vievät huomion sukupuolten esittämisen tapaan itsessään. Naiseuden representaatioissa on aina läsnä miehinen katse ja miesrepresentaatiotkin ovat samankaltaisia konstruktioita, kuin niiden vastapuolelle asettuva toiseus.

5. LOPUKSI

Harkitessani Corellin romaania pro gradu –tutkielmani kohdetekstiksi huomasin kyseenalaistavani potentiaalisen tutkimuskohteeni soveliaisuuden. Syynä tähän oli Corellin ”uskottavuuden puute” ja näkymätön asema sukupuolikriittisesti suuntautuneessa kirjallisuudentutkimuksessa. Ajattelin, että tutkimuskohteeni on siksi vääränlainen, ja että se ei olisi sovelias uskottavalle tekstianalyysille, kuten esimerkiksi Corellin aikalaisen, George Egertonin Nietzschen filosofiasta vaikutteita saaneet avantgardistiset novellit olisivat olleet. Tämä kyseenalaistaminen sai minut kuitenkin lopulta vakuuttuneeksi. Jos kysytään, että kelpaako romaani feministisen purkavan analyysin kohteeksi, niin eikö tämä kysymys aseta itse tämän feministisen diskurssin – jonka tulisi olla valtarakenteita kyseenalaistavaa – monoliittisen auktoriteetin asemaan?

Kohdeteoksessani on ongelmallista se, että romaanin ideologisessa ytimessä olevat binaariset oppositiot ja feministien misogynistisiksi mieltämät naiseuden representaatiot henkivät naisen *toiseutta*. Naiskuvauksen konventioiden toistaminen ei ole kuitenkaan yksiselitteistä. Ensinnäkin yritys kääntää Lilithiin liitettyjä merkityksiä päinvastaisiksi rikkoo stereotyyppistä naiskuvausta. Varsinaisesti Corellin Lilithissä kumouksellista on kuitenkin se, että Lilith edustaa samanaikaisesti enkeli- ja demoninaiseuksia. Feministinen taso voisikin olla siinä, että romaani mahdollistaa erilaisia tapoja tulkita naiseutta Lilithin hahmossa. Näin esimerkiksi Lilithin ”pahuuden” voi nähdä sijaitsevan ennemmin kulttuurisissa naiseuden normeissa, mutta sen voi myös ymmärtää hyveellisen Lilithin sisäisenä ominaisuutena, sillä Lilith käyttää kauneutensa herättämään rakkautta aseenaan muiden fin de siècle femme fatale -hahmojen tavoin. Feministisesti tulkittuna naiskuvauksen konventioiden käyttö romaanissa voi olla perinteistä ”hyvän” ja ”pahan” naisen dikotomiaa purkavaa ja ”moraalisia leimoja” (mies)edeltäjien kieleen paikantavaa. Naiseuden representaatioista voi myös avautua kriittinen näkökulma naisen viktoriaanisessa kulttuurissa kokemaan roolivankilaan ja erityisesti naiskirjailijan kohtaamiin haasteisiin.

Tämän vuoksi on luontevaa mieltää, että kohderomaanissani ilmenee naiskirjailijan kokema ahdistus kielen ja kirjallisuuden ”maskuliinisessa” maailmassa. Siksi tarkastelin romaanin intertekstuaalisuutta Harold Bloomin (1973) termin vaikutuksen ahdistuksena. Havaitsin, että kohdeteokseni mahdollinen vaikutuksen ahdistus kohdistuu erityisesti tekijyyteen ja siihen, minkälainen valta kirjailijalla on määritellä uudestaan kun kieli ja kulttuuri ovat jo ”valmiiden merkitysten” leimaamia. Huomio kohdennetaan ”edeltäjään” esimerkiksi siteeraamalla valikoidusti Rossettin balladia, jolloin ”edeltäjän ääni” ja sen langettava arvottava tuomio Lilithille näyttäytyvät kyseenalaisina auktoriteetteina. Romaanissa myös yritetään anastaa merkityksiä ja määritellä uudelleen kulttuurista naise-

utta. Uudelleenmäärittely ei kuitenkaan onnistu näin yksioikoisesti ja siksi on syytä ottaa huomioon kirjallisen sanan luonne historiallisesti muotoutuvana sosiaalisena dialogisena säikeenä, mitä Bahtin ja Kristeva ovat painottaneet.

Kristevan avulla paikansin tekstin ristiriitaisuutta ja horjuvuutta symbolisen ja semioottisen tason hankauskohtiin. Romaanin kiinnostavimpia piirteitä onkin tämä: symbolista järjestystä tai patriarkaalista dikotomista ja monoliittista maailmankuvaa tai kieltä pyritään yhtäältä vakauttamaan, toisaalta kerronnan ja kielen piirteet sotivat tätä ”jumalallista järjestystä” vastaan. Kerronta ei siis onnistu torjumaan semioottista, joka ilmenee järjestyksen kielen kanssa paradoksaalisina elementteinä. Lopulta kuitenkin kävi ilmi, että semioottisen tason jäljittäminen romaanista on hankalaa. Tuntuikin, että se on osaltaan myös tulkitsijan tekstiin konstruoima mahdollisuus lukea vastakarvaan pinnalla olevia merkityksiä.

Halusin tutkia romaanissa myös keskeisimmän mieshenkilöhahmon intertekstuaalisuutta. El-Râmin kautta löytyikin kriittinen näkökulma länsimaiseen yksilökulttiin ja edistysuskoon. Maskuliiniseksi arvoitettu järki, eli episteeminen näkökulma osoittautui romaanissa kyseenalaiseksi niin tarinan tasolla kuin ”totuuden” kuvaajanakin. Tutkielmaa työstäessäni huomasin halun tematiikan romaanissa keskeiseksi, sillä se ilmensi selkeästi sukupuolten dynamiikkaa suhteessa edeltävään taiteen ja kirjallisuuden kuvastoon. En kuitenkaan havainnut, että romaanissa olisi mitenkään kumouksellisesti varioitu halun juonikaavaa, mitä voitaisiin pitää feministisenä strategiana. Sen sijaan halun juonta toistetaan tai jäljitellään tavalla, jonka voi halutessaan tulkita kriittiseksi toistoksi, joka tekee näkyväksi halun ja halun konstruoimaan juonikaavaan liittyvät arvot. Halun tutkiminen vei toisen tärkeän käsitteen äärelle. Totuus tai oikea tieto ja naiskeho merkityksellistyvät katseen kautta.

Mulveyn (1975) tulkinta katsomisen tuottaman mielihyvän sukupuolittuneesta jaosta on Corellin romaanin kohdalla kuvainnollinen, sillä Lilith esitetään kulttuurisesti vahvan visuaalisen ja eroottisen koodiston mukaisena, mieskatseen projisoimana fantasiana. Katseessa nainen konstruoituu pinnaksi, toiseksi tai tietoa havittelevan maskuliinisen järjen objektiksi. Kuten Rossettin taiteessa, myös kohderomaanissani Lilith on naiseuden merkki, joka viittaa johonkin muuhun kuin itseensä. Erotisoivan katseen kuvaus merkitsee, että romaanissa jäljitellään tätä kulttuurisesti maskuliiniseksi koodattua katsetta. Katseiden dynamiikka kuitenkin säröilee ja teksti mahdollistaa näin esimerkiksi ironisen tulkinnan El-Râmin katseesta ja tiedollisesta positiosta. El-Râmi näkee vain oman mielensä projektion ja siksi hänen katseensa – tietämisen metaforana – on erehtyvä ja totuuden kuvaajana kyseenalainen. Nainen ja totuus paljastuvat konstruktioiksi.

Katseen ja katseen kohteen dynaamisen suhteen toistaminen paljastaa ja kyseenalaistaa sitä, kuinka länsimainen filosofia ja ajattelun perinne ovat nähneet naisen. Romaanissa voisi nähdä havainnollistettavan länsimaista kulttuuria hallinnutta epistemologista näkökulmaa, jossa nainen tie-

don kohteena on etäännytetty itse naisesta ja paikantuu ennemmin maskuliiniseen katseeseen, jolloin tämä katse ei näe naista naisena vaan oman mielensä projektion. Tämän vuoksi tulkitsin myös naiseuden ja kuoleman tai käsitteellistämättömän yhteneväisyyksiä, sillä näissä kaikissa kuilu merkityksen ja merkityn välillä on yhtä ilmeinen. Nainen ja tavoittamaton totuus näyttäytyy samankaltaisena konstruktiona, joka kuvastaa (maskuliinisen) subjektin episteemistä näkökulmaa, josta käsin syntyvä tieto kuvaa ennemmin sitä itseään kuin todellista kohdetta.

Sukupuoliin liitetyt totuudet ja niiden toisintaminen liittyvät myös viimeisessä luvussa käyttämiini Irigarayn ja Butlerin näkemyksiin naiseudesta ja laajemmin sukupuolesta konstruktiona. Sovelsin Irigarayn ajatusta jäljittelystä naisen emansipatorisena strategiana ja tulkitsin, että matkimalla ja jäljittelemällä Lilithin henkilöhahmossa sitä, minkä El-Râmi ja lukija haluavatkin nähdä ihannenaisessa, romaanissa paikannetaan tämä ihannenaisuus lopulta katseen itsereflektiivisyyteen. Lilith on ideaali naiskuva ja fallogosentrismen peili, mutta huomio, joka kohdistuu Lilithin keholliseen ulottuvuuteen ja sitä havainnoivaan katseeseen, paljastaa lopulta Lilithin olevan tämän katseen heijastuma ja luomus. Esimerkiksi Lilithin ja El-Râmin dialogit voivat paljastaa *saman logiikan*, eli sen, että El-Râmi näkee Lilithissä lopulta vain oman mielensä projektion. Butlerin performatiivisuuden teoria on paljolti samankaltainen Irigarayn hahmotteleman jäljittelyn kanssa, vaikka onkin radikaalisti vapaa kaikesta essentialistisuudesta. Ferazin sukupuoltaan väärin toteuttavan henkilöhahmon voi nähdä kyseenalaistavan romaanin ideologista ydintä, eli ajatusta sukupuolten essentiasista. Vaikka tätä sukupuoliroolien ambivalenssia onkin houkuttelevaa tutkia performatiivisuutena, on kuitenkin luontevampaa selittää se orientalististen henkilöhahmojen suomaksi fantasiaksi. Orientalistinen toinen ikään kuin tarjoaa mahdollisuuden näyttää sukupuolet erilaisessa valossa kuitenkin horjuttamatta romaanin omaa länsimaista ideologiaa.

Jäljittelyn voi nähdä keinona osallistua länsimaiseen episteemiseen diskurssiin, joka on nähnyt naisen objektina ja toisena. Jos ajatellaan Irigarayn tavoin, että länsimainen fallogosentrismi on sulkenut naisen ja naisen kokemuksellisuuden ulos episteemisestä projektistaan, voi Corellin romaania tulkita fallogosentrismen omin keinoin tapahtuvana naisen ulossulkeneen ajattelun läpivalaisuna. Ulossuljetun naisen ainoa keino murtaa roolinsa toisena olisi siis osallistua aktiivisesti näihin diskursseihin ja muuntaa siten niiden merkityksiä. Kerronnan melodramaattinen sukupuolten kuvaus voi näin samalla paljastaa länsimaisen näkemyksen naisesta maskuliinisen subjektin episteemisen projektin passiivisena toisena. Käyttämieni teorioiden avulla on mahdollista tulkita, että romaanin kerronta paljastaa katseen, joka on jo aina valmiiksi koodattu näkemään nainen objektina. Tämä sama katse on tuottanut kuvaston naisesta enkelinä ja demonina. Se on sulkenut ulos todellisen elämän naisen ja luonut fiktiivisen naiseuden, jonka taakan feministit ovat nähneet painavan esimerkiksi viktoriaanisella ajalla omaa ääntään tavoittelutta naista.

Eri analyysiosuudet alleen kokoava tutkielmani tulos on, että Corellin romaanista voidaan tulkita jäljittelyä laajemminkin kuin vain sukupuolirooleissa. On kuvaavaa sanoa, että romaanissa tapahtuu eräänlaista taiteen ja kirjallisuuden jäljittelyä, jonka voi tulkita tekevän näkyväksi itse jäljittelyn kohteen. Tätä jäljittelyä voi tutkia niin romaanin intertekstuaalisena ulottuvuutena, kuin myös feminististen teorioiden avulla. Ajatus, että jäljittely, eli normien ja konventioiden toistaminen, olisi naista rajoittavaa, mutta myös emansipatorisen kumouksellisuuden väylä, on ainakin implisiittisesti monessa feministisessä teoriassa läsnä. Romaanista esiin tulkitsemani jäljittely voi viitata siihen, että naisen oma ääni on ollut kadoksissa patriarkaalisessa kulttuurissa eläneiden naiskuvien vuoksi, mutta myös siihen, että naiseus on fiktiivinen konstruktio ja siten murrettavissa. Corellin romaani suo mahdollisuuden fantasialle – ja samalla myös teoreettiselle fantasialle ja spekulatiolle. Kohdeteokseni houkuttelee tekemään jälkistrukturalismiin pohjaavia feministisiä ja purkavia tulkintoja. Samanaikaisesti se kuitenkin kyseenalaistaa tämän projektin, sillä nämä merkitykset ovat myös tekstiä tutkivan subjektin itse sinne laittamia. Feminismi tai sukupuolikriittinen ajattelu määrittyy aina tutkijan omasta positiosta käsin, jolloin teksti on väline, jonka avulla artikuloidaan tätä omaa arvomaailmaa. Ehkä tämän vuoksi tekstianalyysini syntyi polveilevana ja moniaalle harovana, sillä en halunnut sitoa liiaksi romaanin merkityksiä, eli hakea sieltä haluamaani vastausta. Sain kuitenkin ainakin yhden vastauksen, eli ajatuksen romaanista eräänlaisena jäljittelynä, mutta toivoakseni tämä löytämäni ydin säilyy mahdollisimman avoimena tulkinnoille. Jäljittely tai toisto muuttuu feministiseksi vasta kun se tulkitaan sellaiseksi. Toisaalta laajalle harova tekstianalyysi osoittautui ongelmalliseksi, sillä tarkempi rajausta, pitäytyminen suppeammassa teoriakentässä ja tiukempi kysymyksenasettelu olisivat varmasti auttaneet saamaan enemmän irti käytetystä käsitteistöstä ja teorioista. Toisaalta en hakenutkaan yhtä suurennuslasia avukseni vaan halusin lähestyä romaanin kaoottista voimaa eli Lilithiä monelta eri suunnalta. Lopulta Corellin näennäisen helppo proosa avautuu tulkinnallisten siementen ryytimaaksi vasta kun aikakauden kirjallisuudesta ja ideologiasta on tarpeeksi tietämystä. Kontekstualisoivan luennan ja feministisen sekä jälkistrukturalistisen teorian yhteensulauttaminen onnistuu näin abstrahoimaan tekstistä sen omituista horjuvuutta ja paradoksaalisuutta.

Tutkielmani on deskriptiivinen. Teorioiden haastaminen tai käsitteiden tarkennukset eivät ole sen keskeisintä antia. Koska kyseessä on feminististä teoriakenttää soveltava kirjallisuusanalyysi, voi tähän todeta, että feministinen tutkija ei voi omaksua muuta positiota kuin omansa – toisin sanoen hän ei voi kirjoittaa ”isän” kielellä. Olen tietoisesti antanut oman persoonan ja halun kartoittaa unohdetun naiskirjailijan teosta olla läsnä tässä tutkielmassa, sillä minun käsissäni feministinen kirjallisuudentutkimus on ennen kaikkea kirjallisuuden ymmärtämistä. Tutkielmani herätti myös lisäkysymyksiä. Mielestäni olisi syytä tutkia enemmän sitä, kuinka kohdeteoksessani ja mahdollisesti

muissa uuden naisen kirjallisuutta edustavissa teoksissa jäljitellään tai tulkitaan maskuliinista esteemistä positiota, joka on tuottanut ajan kirjallisuudelle leimallisia naiskuvia. Toisin sanoen olisi kiinnostavaa tutkia ilmeneekö 1800-luvun (lopun) kirjallisuudessa filosofinen esteettinen näkökulma sille vieraalla maaperällä, feminiiniseksi ymmärretyssä romaanikerronnassa.

Lilith on sekä patriarkalisessa kulttuurissa syntynyt demonisen naiseuden arkkityyppi että näitä omia rajojaan murtava vapauden ikoni. Hänet voidaan nähdä varoituksena rajojaan kokevalle naiselle tai misogynistisenä itsenäisen naisen mustamaalaamisena ja erotisoimisena taideobjektiksi. Toisaalta Lilithin tarina kyseenalaistaa Jumalan äänen ja valmiit monoliittiset merkitykset. Lilith on tuomittu kohtaloonsa, mutta ei sovi unohtaa, että hän on ottanut jo kohtalon omiin käsiinsä symbolisella teolla, lausumalla Jumalan kielletyn nimen. Lilith on dekonstruktiovinen hahmo par excellence. Hän yhtäältä osallistuu dikotomisen ja hierarkkisen ideologian rakentamiseen, mutta toisaalta rikkoo sitä. Lilith on kahden tason – järjestyksen ja kaaoksen – murtumakohdassa. Tällainen on myös Corellin *The Soul of Lilith* -romaani.

LÄHTEET

Tutkimuskohde:

[SL] CORELLI, MARIE 1892/1987: *The Soul of Lilith*. Methuen. Lontoo.

Muu kaunokirjallisuus:

BROWNING, ROBERT 1836/1991: "Porphyrias Lover." *The Poems of Browning. Volume I 1826-1840*. Longman. Lontoo. 328–332.

BYRON, GEORGE GORDON 1817/1991: "Manfred." *Byron*. Toim. Jerome J. McGann. Oxford University Press. Oxford. 274–315.

CORELLI, MARIE 1895/2008: *The Sorrows of Satan, or the Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire*. Valancourt Books. Kansas City.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1808–1832/2007: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. Verlag C.H. Beck. München.

HARDY, THOMAS 1895/1994: *Jude the Obscure*. Penguin Books. Lontoo.

HARLAND, HENRY 1896/1971: "Lilith." *A Latin-Quarter Courtship and Other Stories*. Books for Libraries Press. New York. 227–248.

MACDONALD, GEORGE 1895/1995: *Lilith*. Wildside Press. Maryland.

ROSSETTI, DANTE GABRIEL 1866/1913: "Lilith." *Poems and Translations 1850-1870*. Humphrey Milford/Oxford University Press. Oxford. 146.

-----1869/1913: "Eden Bower." 18–23.

SHAKESPEARE, WILLIAM ca.1600/1968: *Hamlet*. Toim. Bernard Lott. Longman. Lontoo.

SWINBURNE, ALGERNON CHARLES 1866/2000: "Laus Veneris." *Poems and Ballads & Atalanta in Calydon*. Toim. Kenneth Haynes. Penguin Books. Lontoo. 9–22.

Muu tutkimuskirjallisuus:

ALLEN, GRAHAM 2000: *Intertextuality*. Routledge. Lontoo.

ALLEN, VIRGINIA M. 1984: "'One Strangling Golden Hair': Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*." *The Art Bulletin*. 66:2. 285–294.

- ARKINSTALL, CHRISTINE 1993: "Introduction." *Literature and Quest*. Toim. Christine Arkinstall. Rodopi. Amsterdam. 3–7.
- ASH, RUSSELL 1995: *Dante Gabriel Rossetti*. Pavilion Books. Lontoo.
- AUERBACH, NINA 1982: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Harvard University Press. Cambridge.
- BAHTIN, MIHAIL 1981: "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Toim. Michael Holquist. Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. University of Texas Press. Austin. 259–422.
- BEAUVOIR, SIMONE DE 1980: *Toinen sukupuoli*. Käänt. Annikki Suni. Kirjayhtymä. Helsinki.
- BHABHA, HOMI K. 2000: *Die Verortung der Kultur*. Käänt. Michael Schiffmann & Jürgen Freudl. Stauffenburg Verlag. Tübingen.
- BATTERSBY, CHRISTINE 1989: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press Ltd. Lontoo.
- BELSEY, CATHERINE 1980: *Critical Practice*. Methuen. Lontoo.
- BERSANI, LEO 1984: *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Columbia University Press. New York.
- BRONFEN ELIZABETH 1992/2006: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press. Manchester.
- BLOOM, HAROLD 1973: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press. Oxford.
- BROOKS, PETER 1984/1992: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press. Cambridge.
- 1993: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press. Cambridge.
- BUTLER, JUDITH 1990/1999: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. New York.
- 1993: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge. New York.
- CIXOUS, HÉLÈNE 1974: "The Character of Character." Käänt. Keith Cohen. *New Literary History*. 5:2. 383–402.
- CIXOUS, HÉLÈNE & CLÉMENT, CATHERINE 1986: *The Newly Born Woman*. Käänt. Betsy Wing. Manchester University Press. Manchester.

CLAYTON, JAY & ROTHSTEIN, ERIC 1991: "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality." *Influence and Intertextuality in Literary History*. Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein. The University of Wisconsin Press. Wisconsin.

CONLEY, VERENA ANDERMATT 1984: *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. University of Nebraska Press. Lincoln.

COUPE, LAURENCE 1997: *Myth*. Routledge. Lontoo.

COWIE, ELIZABETH 1978/2000: "Woman as a Sign." *Feminism and Film*. Toim. Ann Kaplan. Oxford University Press. Oxford. 48–65.

CULLER, JONATHAN 1998: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Routledge. Lontoo.

----- 2007: *The Literary in Theory*. Stanford University Press. Stanford.

DAVISON, CAROL MARGARET & HARTNELL, ELAINE M. 2006: "Marie Corelli: a Critical Reappraisal." *Women's Writing*. 13:2. 181–187.

DERRIDA, JACQUES 1979: *Spurs/Éperons*. Nietzsche's Styles. Käänt. Barbara Harlow. The University of Chicago Press. Chicago.

DJIKSTRA, BRAM 1986: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press. Oxford.

EDMUNDSON MARK 1995: *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defense of Poetry*. Cambridge University Press. Cambridge.

ELAM, DIANE 1994: *Feminism and Deconstruction. Ms. en Abyme*. Routledge. Lontoo.

FEDERICO, ANNETTE R. 1999: "Marie Corelli and the New Woman." *Victorian Women Writers and the Woman Question*. Toim. Nicola Diane Thompson. Cambridge University Press. Cambridge. 241–258.

----- 2000: *Idol of Suburbia. Marie Corelli and Late-Victorian Literary Culture*. University Press of Virginia. Charlottesville.

FELSKI, RITA 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press. Cambridge.

-----1995: *The Gender of Modernity*. Harvard University Press. Cambridge.

FORSYTH, NEIL 2003: *The Satanic Epic*. Princeton University Press. Princeton.

FRANTZ, SARAH & RENNHAK, KATHARINA 2010: "Female Novelists and their Male Characters 1750–2000: An Introduction." *Women Constructing Men. Female Novelists and Their Male Characters 1750-2000*. Toim. Sarah Frantz & Katharina Rennhak. Lexington Books. Lanham. 1–10.

- GALLOP JANE 1988: *Thinking through the Body*. Columbia University Press. New York.
- GEMES, KEN 2001: "Postmodernism's Use and Abuse of Nietzsche." *Philosophy and Phenomenological Research*. 62:2. 330–341.
- GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979/2000: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press. Lontoo.
- GILLESPIE, GERALD 1990: "Prometheus in the Romantic Age." *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes and Models*. Toim. Gerhart Hoffmeister. Wayne State University Press. Detroit.
- GITTER, ELIZABETH G. 1984: "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination." *PMLA*. 99:5. 936–954.
- HALLIM, ROBYN 2006: "Marie Corelli's Best-Selling Electric Creed." *Women's Writing*. 13:2. 267–283.
- MARSHALL, GAIL 2007: "Introduction." *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Toim. Neve Jay & Gail Marshall. Cambridge University Press. Cambridge. 1–13.
- IRIGARAY, LUCE 1985a: *Speculum of the Other Woman*. Käänt. Gillian C. Gill. Cornell University Press. Ithaca, New York.
- 1985b: *This Sex which is not One*. Käänt. Catherine Porter. Cornell University Press. Ithaca, New York.
- IRWIN, WILLIAM 2001: "What is an Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 59:3. 287–297.
- JENKINS, HAROLD 1963/1985: "Hamlet and Ophelia." *Interpretations of Shakespeare*. Toim. Kenneth Muir. Clarendon Press. Oxford. 142–160.
- KRISTEVA, JULIA 1980: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Toim. Leon S. Roudiez & Alice Jardine. Käänt. Thomas Gora. Columbia University Press. New York.
- 1984: *Revolution in Poetic Language*. Käänt. Margaret Waller. Columbia University Press. New York.
- LAURETIS, TERESA DE 1984: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University press. Bloomington.
- LEDGER, SALLY & LUCKHURST, ROGER 2000: "Literary Debates." *The Fin de siècle. A Reader in Cultural History c.1880-1900*. Toim. Sally Ledger & Roger Luckhurst. Oxford University Press. Oxford. 97–99.
- MACHACEK, GREGORY 2007: "Allusion." *PMLA*. 122:2. 522–536.
- MACLEOD, KIRSTEN 2000: "Marie Corelli and Fin-de-Siècle Francophobia: The Absinthe Trail of French Art." *English Literature in Transition*. 43:1. 66–82.

- MELANEY, WILLIAM D. 2005: "Ambiguous Difference. Ethical Concern in Byron's *Manfred*." *New Literary History*. 36:3. 461–475.
- MELLOR, ANNE K. 1988: "Introduction." *Romanticism and Feminism*. Toim. Anne K. Mellor. Indiana University Press. Bloomington. 1–13.
- MOI, TORIL 1985: *Sexual/Textual Politics*. Routledge. Lontoo.
- MOODY, NICKIANNE 2006: "Moral Uncertainty and the Afterlife: Explaining the Popularity of Marie Corellis's Early Novels." *Women's Writing*. 13:2. 188–205.
- MULVEY, LAURA 1975/2009: "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH 1882/1967: *Die fröhliche Wissenschaft. Kritischen Gesamtausgabe Werke*. Toim. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. Walter de Gruyter. Berliini.
- OWEN, ALEXANDRA 2004: *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*. University of Chicago Press. Chicago.
- The Oxford English Dictionary* 1989: Toim. J.A. Simpson & E.S.C. Weiner. Clarendon Press. Oxford.
- PAANANEN, RAIJA 1995: "Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa." *Hullu Herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia kirjallisuudessa*. Toim. Raija Paananen & Nina Työlähti. Acta Universitatis Ouluensis Humaniora. Oulun yliopisto. Oulu. 9–21.
- PAGE, RUTH E. 2006: *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Palgrave MacMillan. Basingstoke.
- PATAI, RAPHAEL 1964: "Lilith." *The Journal of American Folklore*. 77:306. 295–314.
- PEARCE, LYNNE 1991: *Woman / Image / Text. Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Harvester Wheatsheaf. Hemel Hempstead.
- POE, EDGAR ALLAN 1846/1964: "The Philosophy of Composition." *Poe's Poems and Essays*. Everyman's Library. Lontoo. 163–177.
- POLLOCK, GRISELDA 1988: *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Routledge. Lontoo.
- PRAZ, MARIO 1970: *Romantic Agony*. Käänt. Angus Davidson. Oxford University Press. Oxford.
- PYKETT, LYN 1992: *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and New Woman Writing*. Routledge. Lontoo.
- ROSS RIDGE, GEORGE 1961. "The "Femme Fatale" in French Decadence." *The French Review*. 34:4. 352–360.

RUSKIN, JOHN 1865/2004: "Sesame and Lilies". *John Ruskin. Selected Writings*. Toim. Dinah Birch. Oxford University Press. Oxford. 154–175.

RUSSELL, JEFFREY BURTON 2000: *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*. Cornell University Press. Ithaca, New York.

SAID, EDWARD W. 1978/1987: *Orientalism*. Penguin Books. Lontoo.

SASA, GHADA SULEIMAN 2008: *The Femme Fatale in American Literature*. Cambria Press. New York.

SHOWALTER, ELAINE 1977/1982: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Virago Press. Lontoo.

----- 1985: *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Pantheon Books. New York.

----- 1992/2001: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago Press. Lontoo.

TESTA, CARLO 1991: *Desire and the Devil. Demonic Contracts in French and European Literature*. American University Press. New York.

TYÖLAHTI, NINA 2006: *Encountering the New Woman. Feminist Rebellion and Literature*. Oulun yliopiston taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja. Oulun yliopisto. Oulu.

WARD A.C. 1970: *A Longman Companion to Twentieth Century Literature*. Longman. Lontoo.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 2009: *Dekadensens kön*. Norstedts. Tukholma.

WOLFF, JANET 1993: *The Social Production of Art*. New York University Press. New York.

Painamattomat lähteet:

BACON, HENRY 2000: "Kapitalismin henki ja nais-iki-ihanne Goethen Faustissa." *Tieteessä tapahtuu*. 2000:6. <http://urn.fi/URN:NEN:fi:ELE-536518>. [Tarkistettu 11.1.2013.]

FREGE, GOTTLOB 1892/2006: "Über Sinn und Bedeutung." *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. 100. 25–50. Url: http://amor.cms.hu-berlin.de/~h2816i3x/Lehre/2006_UE_Klassiker_Semantik/01_Frege_Sinn&Bedeutung.pdf. [Tarkistettu 18.1.2013.]